IL BARETTI

Fondatore: PIERO GOBETTI

MENSILE LE EDIZIONI DEL BARETTI CASELLA POSTALE 472 TORINO

ABBONAMENTO per il 1927 L. 15 · Estero L. 30 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 · CONTO CORRENTE POSTALE

Anno IV - N. 1 - Gennaio 1927

Commemorazione di Borgese

Questo *Ottocento europeo* (Milano, Treves, 1927) ci determina a prender per sempre congedo da Giuseppe Antonio Borgese. Gli auguriamo lunga vita, produzione abbondante, lettori numerosi, ma non apriremo più un suo libro: il tempo è prezioso, e per l'ultima volta abbiamo sciupato un pomeriggio sulle carte del saraceno di Galleria. Ciascuna generazione imbalsama le proprie mummie, e come per Borgese non debbono più aver importanza alcuna un Villari, un Del Lungo, gli stessi Croce e D'Annunzio, così a nostra volta trasportiamo nelle casse e nei ripostigli le sue opere complete. Negli scaffali a portata di mano possono rimanere Renato Serra, Cecchi, Tilgher, a far compagnia a Thibaudet, a Strachey, a Bonamy Dobrée, magari a Ramon Fernandez e ad Abel Bonnard: non c'è più posto per l'autore di *Ottocento europeo*, che può aggregarsi, se gli piace, al timido Pancrazi, a un Piero Nardi, a un Valentino Piccoli, e al più recente di tutti, Ravegnani Giuseppe. Ma sono cose che non ci riguardano.

Come il generale Cavaignac, G. A. Borgese può esclamare: « Io non caddi, discesi ». Gli articoli che egli scrisse tra il 1909 e il 1911 e che formarono le tre serie della *Vita e il libro* (di cui è in corso di stampa l'edizione definitiva) debbono esser considerati infatti come la manifestazione più salda, vivace e geniale del tempo eroico della critica giornalistica italiana. L'Università entrava allora fragorosamente nelle terze pagine dei grandi quotidiani, e certo il suo ingresso fu fecondo di ardori intellettuali, di polemiche, di dibattiti. Cessava l'atmosfera sospettosa e pedantesca che aveva per lunghi anni gravato sulla nostra cultura: prendevano fine le sterili, superficiali, dilettantesche e frivole dissertazioni di illetterati che trinciavano sentenze sopra argomenti a loro del tutto sconosciuti. Il principio della competenza e quello della specializzazione si andavano sempre più affermando. I tecnici dell'arte e della scienza erano chiamati a divulgare pensieri e teorie, e non inefficacemente. Il nostro giornalismo traeva dalla loro collaborazione una maggiore serietà di propositi, una più vigile e cosciente modernità d'intenti, sì da esser giudicato uno dei migliori d'Europa; e, d'altra parte, i movimenti intellettuali più audaci e recenti giungevano con grande rapidità e sufficiente precisione al pubblico, togliendo alla sua educazione quel carattere provinciale e ristretto che sino allora l'aveva distinta e segnata.

La formazione universitaria non è la più adatta — a meno che la vocazione non l'accompagni — a preparare il critico giornalista: il passaggio dalla scuola o dalla cattedra alle colonne di stampa da riempire, non sempre avviene felicemente, e anche oggi — quando la tolleranza per le astruse ideologie e le asperità stilistiche è universale — si nota con frequenza il dissidio tra le esigenze del mestiere, le abitudini di studio e di esposizione, e il temperamento. G. A. Borgese fu forse il solo della sua generazione ad avere naturalmente il dono della mentalità giornalistica, e se la *Vita e il libro* ci attrae ancora, ciò accade perchè non troviamo, tra i critici contemporanei, chi lo valga ed eguagli. Nel taglio dell'articolo di Borgese c'era (è Serra che l'ha osservato) un'innegabile influenza dannunziana: oggi lo stampo si è perduto. Delle magnanime e magnifiche peregrinazioni dannunziane e pascoliane, intese a creare l'arte della terza Italia sopra un terreno imperituro, Giuseppe Antonio Borgese fu, volta a volta, censore ed araldo. Egli stimava « che il còmpito della critica fosse alto e duplice: radunare il pubblico, la nazione, intorno all'arte vera, e farsi coscienza dell'arte, elaboratrice della cultura su cui sorge l'arte » (nuova pref. a *La vita e il libro*, ed. 1924).

In qual modo egli svolse la sua missione di critico? Non abbiamo da cambiar una sillaba a quanto scrivevamo in proposito nella *Cultura* del luglio 1924:

« A rileggere gli articoli de *La vita e il libro* si prova un godimento profondo, per l'entusiasmo intellettuale che li ispira e che certo oggi li apparirebbe ingenuo. Agli alchimisti e ai distillatori di decotti critici, l'impeto gagliardo deve certamente spiacere, la passione far nausea e ribrezzo. L'artificiosa, ma geniale violenza di Giuseppe Antonio Borgese articolista, fa sì che non daremmo la sua opera puramente letteraria per quella poetica, romanzesca o drammatica. Non c'illudiamo affatto sul valore propriamente critico (*La vita e il libro* resterà come storia di un'esperienza e documento di costumi) delle sue pagine, e sappiamo distinguere la bellezza e la genialità giornalistica di un finale e di un inizio di articolo, dal pregio intrinseco dello stile e dall'acutezza e attendibilità del giudizio. Leggere che la « letteratura inglese è nel complesso la più borghese, la più casereccia, la più temperata di quante siano fiorite in Europa » (I, 53, ed. Zanichelli), scoprire che Kipling « messosi a scrivere, ha raccontato ogni cosa, senza principio nè fine, senz'ordine e senza stile, senza passione nè odio » (I, 55, *id.*), imbattersi, dopo una cascata di sciagmatissime immagini, in quest'orrenda frase: « Nell'*Elettra* non c'è quasi traccia di cipria e di belletto. Giacchè i modelli greci esercitano automaticamente una specie di massaggio elettrico sulla schiena dei poeti decadenti » (I, 141, *id.*) non ci sorprende. Borgese è stato sempre per noi un critico molto approssimativo, o meglio un giornalista che ha stupendamente tradotto il libro altrui in articolo, cercando l'effetto e non la rigida precisione. Se è vero che il critico ideale dev'essere « filosofo, storico, erudito, poeta », egli è stato anzitutto poeta, poi ha seguito la moda filosofica. Storia ed erudizione gli si sono negate a più riprese. Vedete, per esempio, la sua incapacità a inquadrare France o Barrès, a collocarli nelle correnti del loro tempo. Osservate la sua prodigiosa abilità sintetica, ma notate com'egli sia grossolano nell'analizzare e nel definire, manchi di prospettive schiettamente letterarie, di preoccupazioni stilistiche, di riferimenti dottrinali e classici. In fondo G. A. Borgese, critico giornalista principe, ha dato più che altro un esempio singolarissimo di romanticismo culturale, che gli ha permesso di spiegare eccellenti qualità di scrittore, e di svolgere un'azione proficua e sensibile ».

* * *

La storia della decadenza è presto fatta. Negli *Studi di letterature moderne* (1915) i vizi di superficialità o prepotenza interpretativa andarono aumentando, pur non smorzandosi la passione del critico; in *Tempo di edificare* (1924) giganteggiarono, nell'*Ottocento europeo* hanno sradicato le più elementari esigenze (preparazione culturale, serietà di esposizione, precisione di scrittura) e addirittura cacciato al bando il gusto e l'interesse del mestiere di critico, compiuto di mala voglia, sbadatamente, nel modo più stracco e distratto possibile. Si direbbe che Borgese abbia un contratto con il *Corriere della Sera* per cui deve dare al giornale un articolo relativo a un libro ogni due novelle. Poi, fedele al suo metodo di non lasciar perdere una riga stampata, mandi a Treves i ritagli, senza neppure aggiornarli (per Rolland egli rimane fermo ad *Annette et Sylvie*; parlando di Chamisso ignora l'utile studio dell'Alfero, ecc.) contando sopra la « benevolenza dei lettori » (prefazione).

Al centro di quello che si prospetta come lo sfacelo della critica *borgesiana* sta un divertente equivoco. Svegliatosi nel dopoguerra romanziere, il saraceno di Galleria dovette trovare che la critica era un genere inferiore e indegno. Leggere *scrupolosamente* un autore, saggiarne la biografia e la bibliografia diventò per lui un'occupazione « professorale » e di terz'ordine. Entrato nella schiera degli « artisti », dei « creatori », gli spuntò in corpo un profondo disprezzo per la « timidezza di tanti critici puri; il cui fondo è amore esclusivo dell'arte *senza vera e tenace volontà di possesso* » (*Ottocento*, cit., p. 12). Chi ha il possesso, la virilità dell'arte nella misura dimostrata da quel capolavoro schiumoso, muscoloso, popolato di eroi e di stupendi paesaggi che è *I vivi e i morti* può a buon diritto parlar così di un omicciattolo impotente, vogliamo dire del Sainte-Beuve, lo scrittore che contiene in germe tutto l'Ottocento francese, lo storico che ha lasciato una galleria di ritratti come non ne possiede nessuna letteratura, l'unico critico che ancor oggi faccia testo nel mondo culturale d'Europa e d'America. Davanti a questo « classicista, come tutti i geni incompresi », il neo romantico Borgese fa dunque la ruota e schiamazza, punteggiando di esclamativi e di « a capi » la prosa tapina e sbrindellata che lo concia per le feste.

Ricordiamo lo stupore provato alla lettura sui *Libri del giorno* della prima puntata delle impressioni critiche che dovevano esser poi intitolate *Tempo di edificare*. Il periodare gagliardo e rumoroso de *La vita e il libro* si era mutato in un rivoletto di aggettivi stravaganti e di frasi senza spina dorsale, in un cumulo di digressioni laboriose, in un labirinto di paralleli acchiappati al volo, in una collezione di spunti cronistici stemperati con dei concettini presuntuosetti e imbellettati, in una ragnatela di allusioni che volevano essere spiritose, nel più indigesto e scipito pastone di questo mondo. Sembrava di essere ad una « prima rappresentazione » al Manzoni od ai Filodrammatici, e di veder entrare il bel saraceno in abito da sera, con il ciuffo falsamente ribelle sulla fronte bruna, mentre le rosse labbra aprivansi ad un sorriso o allungavansi per un baciamano. Intorno, il sussurro di « Maestro, maestro » da parte di letterati della forza di Enrico Serretta e di ampie signore scollate e profumate. Allora si scorgeva il bel saraceno di Galleria adattarsi al suo pubblico e titillarlo con richiami e allusioni ad opere ed autori in voga, e magari col patetico ricordo di Federigo Tozzi (che fu di moda, poveretto, per un anno o due, ed era tanto comodo come tema di declamazione alla De Vigny: l'artista ucciso dalla società). A poco a poco il profluvio delle parole inutili annebbiava la mente degli ascoltatori. E' ancora critica questo chiacchiericcio nebuloso e inconsistente, spruzzato di mondanità con il garbo di un Ettore Romagnoli? Nel cosidetto grecista viene ancor fuori il *romano de Roma*, l'uomo che va d'amore e d'accordo con Petrolini e buon pro' gli faccia, nel *Tempo di edificare* il saraceno ha perduto persino il piglio del nativo di Polizzi Generosa. Ci si chiede che cosa è la farsa che Giuseppe Antonio Borgese recita e chi dei due ne è più stanco, il pubblico o l'attore. Senonchè, con infinito stupore, si apprende che lo spettacolo è una cosa seria, che Giuseppe Antonio è un critico di vaglia. *Tempo di edificare* un manuale delle impressioni di lettura di un « creatore », e coloro che gli danno retta il fiore dell'intelligenza milanese o degna di esserlo. Poi vengono in luce i corsivetti del « Provinciale » su la *Fiera letteraria* in cui si riafferma a Milano il privilegio di esser la capitale intellettuale d'Italia (si sarebbe tentati di riabilitare, a legger certe cose, le colonnine critiche che Goffredo Bellonci stendeva sul *Giornale d'Italia* bergaminiano, per inquadrare nel suo giusto ambiente il giovane Guido da Verona) e una specie di estetica di cui non ricordiamo neppure il titolo, ma che provocò una discussione interminabile, antagonista ammaestrato certo Zanfrognini Pietro, ricompensato proprio l'altro giorno con un articolo sul *Corriere*. Il più bello di tutto questo anfanare estetico con relativa espettorazione di mucillagine mistica non fu nelle righe di stampa, ma nel *cliché* che riproduceva Giuseppe Antonio ai piedi di un albero ispiratore, con sotto l'informazione che il Giuseppe Antonio prediletto era amatore delle escursioni in montagna.

Al tempo in cui uscì il numero in parola della *Fiera*, Curzio Malaparte non ne era ancora redattore-capo, altrimenti non esiteremmo ad attribuirgli anche simile diabolico scherzo. C'era in giro per Milano infatti, sin da qualche anno fa (mi pare nei mesi che precorsero la memorabile rappresentazione di *Lazzaro*) una fotografia del saraceno di Galleria seduto alla scrivania e accanto a lato un vaso da fiori: perchè dunque servirsi di una brutta e poco accademicamente poetica istantanea?

L'equivoco del critico che si crede artista è ciò che ha rovinato Borgese. Badiamo bene che tra le due attività non esiste incompatibilità veruna, a patto di conoscere le risorse del temperamento che vi si applica. Per un critico storico e psicologico come il Sainte-Beuve, nutrito alle migliori fonti della letteratura e della retorica, il *Volupté* non costituiva un salto nel buio, poichè poteva impiegarvi la penetrazione di moralista innata in lui e lo stile venato e tormentato che fu quello della sua prima maniera. Ma abbiamo veduto come Borgese non fosse altro che un giornalista della critica, un traduttore frettoloso o colorito di impressioni grossolane, senza il menomo dono di osservatore di uomini e di ritrattista, e con l'idea mai abbandonata di erigere un'estetica di fronte al torrione crociano. Tutto quanto il suo temperamento era in grado di dare l'ha dato in *Rubè*, visione approssimativa e ambiziosa della guerra, cronacaccia gonfiata a furia di schemi e di problemi allo scopo di imitar Dostoiewski, e che solo il plagiario Louis Gillet poteva scambiare per un « à la manière de Stendhal » mentre quel finissimo israelita di Benjamin Crémieux non cadeva nella trappola, valutava il romanzo al suo giusto prezzo, e ricusava di tradurlo e collocarlo presso un editore parigino.

In *Rubè*, il Borgese dell'anteguerra, l'uomo che si sentì alla vigilia di diventare direttore del *Corriere della Sera* e ministro, il caposcuola del «Savini», insomma, non è ancora del tutto finito. Il periodo del ripiegamento in profondità comincia subito dopo, con il ritiro a Ghiffa. Escono *I vivi e i morti*: la piega è presa. Mortificando i propri istinti — l'ipotesi del loro esaurimento è meno verosimile — Borgese è preso dalla mania di fare. Luigi Ambrosini scriveva gli articoli clamorosi e coraggiosi contro l'inflazione letteraria, e si sentiva Borgese a gridare: « Ma che cosa ha « fatto » in vita sua Ambrosini? Bisogna creare..... Io..... ». Giuseppe Antonio aveva « fatto » *Le poesie*!

* * *

Tale era lo stato d'animo con cui Borgese ritornò alla critica. Gli Albertini lo avevano messo in tacere politicamente, la letteratura non lo interessava più, l'arte, la moda e il successo lo preoccupavano. Tra gli *Studi di letterature moderne* e *Tempo di edificare*, quasi dieci anni d'intervallo: la guerra, le campagne politiche, le poesie, due romanzi, un dramma, le prime novelle. E poi, il nugolo dei piccoli incensatori, la Galleria milanese riboccante di adulazioni... Svolta pericolosa. E Borgese deviò. Diede alla luce l'olla podrida di *Tempo di edificare* e si rimise a scrivere, nella terza pagina del *Corriere*, gli articoli dell'*Ottocento europeo*.

Gli mancava ormai la molla essenziale del critico, il desiderio di definire, comprendere, giudicare, ritrarre. Gli autori non gli dicevano più niente, le opere lo lasciavano freddo. Persino le indicazioni bibliografiche (*Le stupide XIX siècle* di L. Daudet sarebbe uscito, a sentir lui, a puntate nella *Nouvelle Revue Française*!) cadevano dalla sua penna trascuratamente. Accadevagli di gloriarsi del fatto che le sue pagine erano « quasi tutte ispirate ad ammirazione e fervore, quasi nessuna a giusta o ingiusta volontà polemica », di accontentarsi del vuoto rimbombo delle frasi: « Dalla vigilia della Bastiglia alla guerra del '914, dal preromanticismo alla morte di Tolstoi: tale è l'epoca e lo stile che chiamiamo Ottocento». (chissà che cosa è il « preromanticismo » per Borgese. Una data fissa come quella della dichiarazione dei diritti dell'uomo?) Dovendo riportar dati di fatto, lo faceva in questo modo: « Fare anzi che poco fa L. Daudet, vindice della Chiesa e del Trono, abbia pubblicato un romanzo licenziosetto ». E le figure? « Un ventaglio chiuso che fra stecca e stecca contiene i segni di quasi tutte le potenzialità date allo spirito dell'uomo: tale ci si presenta in origine l'avenir ». E i giudizi? «..... quella poesia encomiastica del genere umano che, *sistemata* nella victorughiana *Légende des siècles* doveva alfine *accademicamente dilatarsi* nei poemi di Mario Rapisardi ». Di Shelley: « E tutta italiana fu la sua morte ». Di Dostoiewski: « l'*Eterno marito* è un albo di *schizzi* profondi e ariosi, la cui fattura ricorda i *voluminosi* e *pesanti* ritratti dell'*Idiota* ». Di Andreief: « arte *storta*, eppure ancor forte ». Al cospetto di formule simili si ha il dovere di domandare se le parole abbiano ancora un senso, per Giuseppe Antonio. Ma si finisce per

comprendere che tutta la nuova critica borgesiana, la critica del « creatore » consiste proprio in questi accoppiamenti di termini voluttuosamente ricercati, che tutta la ragione di continuare a render conto dei libri altrui è nel piacere di tratteggiar dieci delle frasi che riportammo sopra. Per Giuseppe Antonio gli uomini e le opere non esistono più come materia da esaminare e da interpretare, ma come pretesto per combinare le frasi pseudo-poetiche di cui va in caccia. Scommettiamo che il superficiale e abborracciato saggio su Chamisso, che sembra opera di un orecchiante lettore della « Biblioteca Universale Sonzogno » al cui testo Borgese si riferisce, è composto per arrivare qui: « Ed è questo grigio che dà il tono a tutto il libro Grigio crepuscolare e pleniluni sentimentali; tenere querimonie e rimpianti dignitosamente modulati; colori di ombre e di riflessi; delicati contrappunti azzurrini che sfumano nel cenerognolo ».

L'insegnamento spietato dell'aggettivazione artistica ha il suo *clou* nell'articoletto intitolato « Il testamento di Heine », dove si può leggere: « visione meno canora (quella di Heine della Palestina) e più storica di quella che n'ebbe Renan ». (p. 195) e un finale istruttivo: «.... quanto più cupo era il senso della solitudine e della morte tanto più dolce squillava il canto. Non per nulla i Greci avevano attribuito la voce più bella alla Sirena ».

* * *

Riprendiamo fiato, e indaghiamo ancora una volta se Giuseppe Antonio non si sia volutamente prefisso di fare della critica « da artista », la critica che fecero Moréas, Gautier, Paul de Saint-Victor, Barbey d' Aurevilly e via via senza risalire a Hugo e a Lamartine ma fermandoci magari al Lemaître. C'è da crederlo: troppo umile doveva infatti sembrargli il semplice compito di « leggere e far leggere », che è poi quello dei critici militanti. E allora nacque il mortale equivoco: l'artista è dispensato dal tenersi al corrente, dal meditare, dallo studiare; non gli si chiedono che le reazioni del proprio temperamento dinanzi all'opera altrui. Ma, in primo luogo, era Giuseppe Antonio un artista? Che Hugo lasci dalla sua enorme tavolozza cadere dei brani di critica è naturale, che Lamartine si abbandoni con commossa eloquenza ai ricordi è legittimo, ma che Borgese, per aver scritto *Rubè*, *I vivi e i morti*, l'*Arciduca*, quel libro di novelle di cui non si ricorda neppure il nome e quelle poesie che sono acqua passata, ritenga di esser autorizzato a disegnar dei ghirigori, con mal celata sopportazione e a cuor contrario, sui margini dell'*Ottocento europeo* è alquanto comico.

Egli non ha voluto finire come il giornalista che sta sulla breccia sino alla morte, anzi ha disertato il campo ove natura lo spingeva, per salire le scale delle chiesuole alla moda. Articolista poderoso, e soltanto articolista, lo vediamo oggi nel branco dei mistici e degli pseudo-artisti, a scriver novelle pressapoco alla Marino Moretti o alla Fausto Maria Martini. La discesa non poteva essere più curiosa e caratteristica. Commemoriamo l' autore della *Vita e il libro*, cronaca del 1910, di una generazione con la quale abbiamo fatto i conti. E abbandoniamo il Borgese d'oggi alle mani vellutate di un Piero Nardi, che nel suo *Novecentismo* pone Giuseppe Antonio fra le colonne del secolo nuovo. L'Ottocento europeo per noi è un tema serio, direi quasi tragico. I suoi eroi non ci servono per incollar con lo sputo dieci aggettivi pittoreschi a delle divagazioni annoiate. La sensibilità di Borgese è morbida, malata · non è la nostra. La sua critica non ci concerne più, la sua arte non c'interessa ancora. Addio, Giuseppe Antonio.

ARRIGO CAJUMI

Introduzione a Papini

— Non c'è nessuno che mi voglia dire spietatamente, da vero amico, quel che ho fatto di male, quel che non ho fatto e avrei dovuto fare, i miei difetti, i miei vizi, i miei delitti?

— Io voglio farmi un'anima grande — voglio diventare un uomo grande, un uomo puro, nobile, *perfetto*.

— Non mi è accaduto neppure una volta di sentir mormorare dentro di me il rimorso per qualche azione non compiuta o fatta male, o contraria a qualche legge degli uomini o d'Iddio.

(G. PAPINI, *Un uomo finito*, 155).

Tra odii e amori

Io non ho mai amato Giovanni Papini, benchè, come tutti quelli della mia generazione, l'abbia letto con interesse specialmente ai tempi della *Voce*, di *Lacerba* e del futurismo. Ma, per questo mio stesso disamore o scetticismo o [illegible]*ria*, che dir si voglia, al contrario di molti miei amici, che mendicarono le sue parole come affamati del nuovo o d'alcunchè di profetico, e lo inseguirono più che poterono nella sua corsa disuguale, glorificandolo a ogni ora (ciò che non esclude che oggi lo vituperino), pur senza perderlo di vista, da dieci anni in qua l'ho atteso serenamente alle sue tappe o finte tappe ho letto, cioè, i suoi libri. Veramente non tutti li ho letti con puntualità però, dicendo tappe, ho detto giusto. giacchè le sue sono due o tre, e due o tre libri le riassumono e le segnano. Questa ventina di volumi, o più, che — salvo pochi — il solerte Vallecchi ha raccolto sollecitamente, compresi il *Dizionario dell'Omo salvatico* e i *Poeti d'oggi*, in collaborazione con Giuliotti e Pancrazi, e che. per l'occasione, letti o riletti, ho disposti in tre pile su lo scrittoio, non mi trovano dunque nuovo al giudizio, nè mi spaventano, e tanto meno mi seducono con le loro copertine d'un fondo — bianco o giallo — o con i loro grossi titoli incisi o no in legno; perchè, se è la prima volta che ne scrivo di proposito, quanto dirò si è venuto lentamente e spontaneamente formando nel mio spirito, così come avviene dei giudizi che formuliamo di tutti gli uomini vivi del nostro tempo, compresi quelli — o in modo speciale — che non ci piacciono, facendo parte, comunque della vita che viviamo, dell'aria che respiriamo, dei pensieri che ci alimentano o ci dissolvono. E se lo metto, in ordine materiale, dopo il Croce, vi è una ragione anche ideale, di contrasto, di antitesi, per spiegare meglio quel rapporto intimo a cui ho accennato in precedenza (*cfr. nel* « Baretti ». *Croce allo specchio*). Fra l'attività centrale, storicamente risolutiva e propulsiva, del filosofo abruzzese — che studieremo meglio altrove — e quella dei suoi seguaci o dei suoi cosidetti *stroncatori* Il Papini anche nel recente libro di versi *Pane e vino* (1926), ostenta un suo anticrocianismo cristianizzato, misticizzato a modo suo, se non mistificato; come ieri, al tempo del pragmatismo ne ostentava uno anglicizzato. La cosa interessa veramente se, non soltanto lui, ma i suoi amici più autorevoli, se l'hanno a male quando si parla di crocianismo del Papini, come avvenne quando Mario Vinciguerra osò profanare il *tabù* nel suo *Inventario di Cultura* pubblicato nella *Riv. liberale* (1925) e se n'ebbe cristiano ingiurie da Giuliotti ferocissimo (Cfr. *R. L.*, A. IV, 11 gennaio 1925). Ma la controversia può finire senza nessuna gozziana *Difesa di Dante*

Il Papini ha al suo attivo molte, troppo pagine, manifestazioni e sfoghi contro il Croce. Per tacere del *meeting* futurista al *Costanzi* di Roma (21 febbraio 1913) e del famoso discorso *Contro Benedetto Croce* — famoso per ragioni anche vegetali —, i suoi libri quasi ostentano titoli di réclame contro il filosofo.

Se non che io non sto tranquillo come Giuliotti a leggere i titoli, e nemmeno le parole e su questo punto ho da dire qualche cosa che non garba certo nè a lui nè ad altri e cioè, che nonostante il glossario anticrociano, il Papini si riallaccia al Croce, non solo per quelle sue saltuarie, quasi bisbetiche e periodiche adesioni a certe teorie crociane (estetiche specialmente), ma [illegible] stando da un punto di veduta più alto o uscendo una buona volta dal pettegolezzo — sovratutto perchè il fiorentino è uno dei nuovi scrittori in parte risvegliati alla libera attività dello spirito dall'opera crociana. Così, a lui che grida continuamente la sua avversione al Croce, è toccata in parte la sorte che, in tempi anche nostri, ha caratterizzato certi antidannunziani, i quali, in fondo, non erano che figli diretti e degeneri dell'allora pontefice D'Annunzio. Ma i figli sono buoni e cattivi; e il Papini, ch'è figlio del suo tempo, mentre non è riuscito a svincolarsi veramente dal Croce, tiene, rispetto all'opera costruttiva di lui, una posizione affatto negativa, benchè d'importanza primaria per la comprensione della storia spirituale di questo primo quarto di secolo. E bisogna chiarirla, sottoponendola al sole del mattino, per uscire una volta per tutte dalle luc. dei Bengala

D'Annunzio, Croce e Papini

Fra il 1903 e il 1906, quando Giovanni Papini, eccitato da un precoce cerebralismo, s'affacciava alla ribalta della vita letteraria, due grandi voci s'erano dunque alzate, le quali, con risonanza e scopi diversi, tenevano desti, e in diversa attesa, gli sguardi degl'italiani. Giacchè, se d'allora in poi D'Annunzio, conchiuso sè stesso, si riecheggiò solamente, continuò tuttavia a influenzare i giovani, se non proprio a trascinare i vecchi; e il Croce, inciso il primo solco, si concentrò potentemente a dilatarlo e approfondirlo, senza più sosta. Altri più grandi o più espressivi, non c'erano.

Nato vagabondo, il Papini non era fatto nè per la contemplazione, nè per i chiari pensieri lungamente meditati, non per la *lunga esitazione* nè per la formazione di una nuova filosofia. La coincidenza della data di pubblicazione del *Leonardo* e della *Critica*, se è casuale, può anche avere un significato storico in essa convergono due generazioni, che iniziano due diverse esperienze. La generazione matura e vigorosa del Croce, sa quel che vuole, e costruisce nel silenzio, ripugnando da qualsiasi frastuono di chiacchieroni reclamisti; quella dei giovanissimi, cui appartiene il Papini, non ha mèta alcuna, e possiede soltanto istinti di battaglia e divoratori desideri di conquista. E' un momento della travagliatissima crisi di formazione della nuovissima Italia. Quella che mal si è detta, in senso dispregiativo, «l'Italia di Umberto», si è conchiusa, ma non è finita giacchè essa è anche l'Italia del Carducci, del Crispi, del D'Annunzio e se il primo diventa materia di dibattito in cui si provano i nuovi criterii della critica filosofica, l'esaltatore del sensualismo e del superuomo si associa inconsapevolmente al Crispi, che, falliti i suoi tentativi di espansione politica oltremare, aspetta la sua prossima reviviscenza il cui primo segnale — per un fatale gioco della storia — sarà dato da quello stesso Giovanni Giolitti, che l'aveva demolito nel '92.

Ora avviene che in Giovanni Papini — e negli altri della sua generazione — confluiscano le diverse correnti preparate dall'Italia di Umberto, e specialmente quelle dannunziane: e tutto il suo spirito, più che commosso, è in rivolta, posseduto da istinti, intuizioni d'una confusa ma nuova mèta, che lo spingono verso esperienze contraddittorie, goliardiche, atteggiato al più fiero disprezzo d'ogni sentimentalismo, ma invece determinata da un fondo romantico, in cui si confondono, se non si unificano, quei due termini che il Seillière recentemente ha tentato di mostrare unificabili, *imperialismo* e *misticismo*. Subito, però, s'imbatte nel Croce, che è l'antitesi dell'indeterminato, l'avversario irriducibile dell'avventura, nell'arte e nella filosofia. E resta sconcertato. La sua natura è irrequieta e senza disciplina alcuna: e il Croce, invece, è positivo, metodico, severissimo negli studi e nella vita. Egli non sa quel che cerchi sotto lo stimolo della *giovinezza* sfrenata in tutti i sensi. e il Croce si propone degli itinerari accurati, dopo le prime esperienze di ricerche giovanili non tutte fruttuose, ma feconde generatrici del metodo. Cerca, il filosofo, sistemazioni di dottrine per giungere al midollo della storia e apprendere il giusto senso dell'arte, ma lo scrittore fiorentino, incapace di formarsi un idea dell'essere e una regola di vita, dopo letture superficiali, scrive il *Crepuscolo dei filosofi*. Dove il Croce costruisce, il Papini non distrugge, come si è detto, perchè la distruzione presuppone una automatica creazione o sostituzione di valori, ma esprime il vuoto del suo pensiero e l'astrattezza della sua falsa cultura, che sono il vuoto o l'astrattezza di molti della sua generazione. Per es., fra i titoli dei suoi cartelloni, leggereta quello della crociata contro d'Annunzio. «Come al libertino fu rifiutato per sempre l'amore così a questo corteggiatore di mille passioni fu negata ogni vera passione» (*Stroncature*, 60) Ma, leggendo queste o simili definizioni, resterebbe in dubbio se si tratti veramente di D'Annunzio o del Papini medesimo, giacchè quest'i non è che un nuovo tipo di dannunziano, e della peggiore specie: un falso discepolo, il quale, per apparire modernissimo, si serve della prima guardarobia straniera che gli capiti sotto mano.

Dannunziani ce n'erano stati, e continuavano a essercene, di molte specie e sottospecie; ma, nè i crepuscolari, nè i bestiali daveroniani, devono ritenersi i più bastardi, se si riflette che il Papini creò il più tipico travestimento dannunziano, nella stessa furia con cui fece la sassaiola contro la casa del padrone. Esaltazione della materia, del senso, della forza, sfrenato esotismo, manieratismo, barocchismo, falsa eloquenza, tutti gli elementi corrotti dell'arte dannunziana [illegible] che nel D'Annunzio trovano però l'artista che sa svincolarsene o portarli alla massima espressione — sfociano specialmente nel primo periodo dell'opera del Papini, come una torbida corrente che irrompe o dilaga senza argini su un terreno accidentato.

Si comprende, così, la sua avversione al Croce: avversione non nel senso da lui e dai suoi amici difeso, cioè di una idea contro una idea, ma di una assenza di idee contro un sistema che si va formando con la passione e lo spasimo di tutte le costruzioni profondate nella storia del pensiero umano.

Carattere del Papini

Si sa che ogni periodo di transizione e di formazione è caratterizzato dal fluttuare delle tendenze, dei giudizi, come ogni periodo vigoroso è segnato dalla determinatezza del pensiero e dell'azione. Questo primo quarto del nostro secolo ha tutti i caratteri dei periodi di formazione, e quindi della mobilità delle tendenze e delle forme. Però, essendo un periodo vitale, non di decadenza, di preparazione, non di sfasciamento, alle forze negative si oppongono energie formatrici, alle deficenze in un campo l'avanzato sviluppo altrove e, in fondo, nel complesso agitarsi degli elementi molteplici che compongono la vita d una nazione, anche le energie vitali che tra loro si urtano, concorrono in diversa misura alla creazione d'una nuova forma di pensiero e di vita.

Giovanni Papini presenta tutti gli elementi negativi di questo periodo di crisi superficialità, amoleggiamento di opinioni, ansia del nuovo, ma, sotto la prevalenza di questo suo male, si agitano, come ho detto, istinti, presentimenti, desiderii che, talvolta, sono o sembrano preannunzi di quella forma ignota che si va maturando come nel grembo di una madre, nella nazione inquieta.

Figlio tormentato del suo tempo, più che un dominatore, come apparve a qualcuno e come volle sembrare, egli ne è una vittima forse anche la vittima più comprensiva, anche se non la più alta. In lui si riconosce, come ho detto, una considerevole parte, la più numerosa o certo la più rumorosa, d'una generazione. Ed è per questa sua radice inseparabile dal nostro tempo, che la sua opera di scrittore — guardata in sè — presenta così scarso valore, mentre ha il pregio del documento storico di un certo numero di anni se non proprio di un'epoca. Da ciò deriva anche il suo carattere spiccatamente autobiografico, che conserva in tutta la continuità del suo sviluppo, dal 1903 al giorno in cui scrivo: carattere, che, per la sua origine, anzichè favorire, come avviene in tanti scrittori, si oppone alle due realizzazioni che l'autore ha vagheggiato: artistica e filosofica. Il tarlo è alla radice. Le forme che quest'opera assume di preferenza, anche quando sembrano fatte per la ricerca critica in senso scientifico, non sono che atteggiamenti in cui si esprime il disordine interiore di un uomo, il quale, sia che si atteggi a filosofo, sia che si diletti a fare dell'arte, ha un solo scopo. manifestare l'impetuoso sè stesso rinnegando gli altri. Queste mie parole potrebbero far pensare all'artista sommo, giacchè ogni grande non ha fatto che concentrare su di sè, sul proprio mondo spirituale, gli sguardi altrui, quasi facendo obliare quelli che l'han preceduto; sicchè la concentrazione dei raggi ideali è l'arte medesima. Ma per il Papini il caso è ben diverso. Egli è un temperamento essenzialmente passionale e polemico: passionale tanto che, ciò che lo interessa esclude, più che per gioco dialettico, per elusione anticipata, ciò che interessa gli altri e il mondo, devastato com'è da un egotismo irragionevole e aprioristico come tutti gli egotismi; polemico, al punto che, ogni elemento di meditazione e di discussione, assume ai suoi occhi caratteri violenti di urto, si atteggia, più che in naturali antitesi, in obbligati scontri, nei quali la virulenza verbale è fine a sè stessa. In realtà questo dominante fondo passionale-polemico determina il carattere autobiografico anche dell'opera sua che meno dovrebbe portarne l'impronta. Nei molti, forse troppi volumi, che egli ha scritto, o raccolti, noi cercheremo invano un'opera sola in cui il pensatore o l'artista abbia espresso interamente sè stesso, con la coscienza di chi si è lungamente e pazientemente interrogato, e abbia infine raggiunto una matura convinzione e una conseguente espressione artistica. La crisi dell'uomo è la crisi dello scrittore, il quale ha sempre rivendicato a sè una interrotta *unità* interiore, e ha detto il vero, contro quegli stessi che, commossi dalla sua conversione al cattolicismo, han voluto far due Papini: il primo della specie eretica, l'altro della buona, dei martiri di Scilli, dimostrando di non aver capito nulla dell'opera di lui, catalogandola con criterii spiccioli di convenienza politica. Di Papini reale, cioè storico, non ce n'è che uno, il cui svolgimento conserva i caratteri del suo temperamento nativo. passionale-polemico· che oggi si chiami cattolico e ieri di cento altre maniere, fa lo stesso ai fini di una critica del suo valore storico, se in lui gli elementi attivi non sono mutati, e non han prodotto, di conseguenza, niente di nuovo. Tutte le catalogazioni sono per ciò delle finzioni e delle imposture dei critici e degli esegeti; giacchè una sola distinzione affatto didattica può farsi dell'opera sua, che in sostanza è sempre eguale al suo temperamento, qualunque sia l'oggetto del suo interesse. e cioè di due gruppi prevalenti in senso affatto materiale, uno filosofico ed uno artistico.

L'unità dell'opera papiniana resta dunque intatta, generata com'è dagli impulsi di uno spirito affannato ed instancabile, polemico e superbo, ma sempre coerente a sè stesso. Dalla sua prima ora ha sempre vagabondato nessuna meraviglia se domani rivarcasse le soglie della cattedrale cristiana, in cerca d'altre soglie e di altri cieli. Come il D'Annunzio, egli pure è l'uomo di tutte le passioni e di nessuna vera passione salvo, forse, una più sincera dedizione di sè nell'attimo (si badi!) dell'accettazione, quasi una verginità che gli viene dalla sua stessa nativa rudezza, che le esperienze più lecrate e francesi non son valse a estirpare dalla sua anima. E' facile, del resto, convincersene.

L'anti-filosofo

Il *Crepuscolo dei filosofi* — egli scrive — « è uno dei prodotti della mia liberazione da molte cose di cui ho sofferto [illegible] è il tentativo, in special modo, di liberarmi dalla filosofia e dai filosofi. E', anche, il compendio di un'epoca della mia attività dedicata soprattutto alla polemica e all'assalto». E più avanti «E', come sarà facile accorgersi, un processo alla filosofia, uno sforzo per dimostrare la vanità, la vacuità, o la ridicolaggine della filosofia ». E per ciò, volendo essere utile al genere umano, col fare una liquidazione generale dei filosofi, li ha presi — dice lui [illegible] « a uno a uno per il petto e li ho sbattuti nel muro con tanta forza di cui son capace, senza riguardi e senza pietà. A questo modo è venuto fuori un libro che è un massacro, un macello, una strage, un pubblico mattatoio». Riconosce che la foga «ha nociuto alla solidità del libro», che «sarebbe stata necessaria una maggiore preparazione, una maggiore cautela, una maggiore freddezza »; ma « avrebbe perduto quell'odore di polvere o di giovinezza, quell'andatura un po' spavalda e un po' donquijotesca *che io amo tanto con grande mio danno* ».

Se la citazione è lunga essa basta per tutta l'opera del Papini; il quale integra queste dichiarazioni del 1906 con altre del 1919 in cui si apprende che nel *Crepuscolo* «ci sono, buttati qua e là alla brava, tanti di quei pensieri da rifornire parecchi sistemi». E ciò è falso. Un uomo che si pone di fronte a Kant, Hegel, Schopenauer, Spencer e Nietzsche — e non c-

scludiamo il Conte — con il suo pregiudizio, non ha nè cerca idee, ma bersagli per sfogare la propria impulsività, soddisfare il desiderio della demolizione: fare, a punto, il Don Chisciotte. Ma il suo libro, come gli altri da lui scritti con intenzioni filosofiche, ha anche un altro significato: la frettolosità e l'insoddisfazione dell'autore, che parla, ahi noi! per tanti della sua generazione. Demolire, negare, insultare, è questo il verbo cui egli e tanti altri obbediscono nella disperata furia dei venti anni, privi di una regola, vuoti di ogni credenza, e — in fondo — in cerca di una fede, che è lo scopo e lo spasimo dell'epoca nostra. Non occorre dire che, criticamente, il *Crepuscolo dei filosofi* non ha valore alcuno; ma è l'indice e un documento di una crisi generale: la crisi delle idee, la perduta fede in ogni cosa e per reazione, la deliberata volontà di acquistarsela a qualsiasi prezzo. Sin da questo primo saggio, il Papini scopre il tarlo del suo temperamento polemico e spalanca le porte sul suo orizzonte intellettuale, che completa nel *Tragico quotidiano* e nel *Pilota cieco*: il dilettantismo. Dilettantismo, se volete, nel miglior senso della parola, che, sacrificherà però il filosofo e l'artista, i quali, solo in potenza, sono presenti nel Papini.

Più severo parve il suo piegarsi al pragmatismo. Ma per la stessa ragione per cui il Vailati e il Calderoni, fra i pochi pragmatisti italiani, si assunsero il cómpito filosofico di penetrare e chiarire «la teoria della scienza e la logica considerata come studio del significato delle proposizioni e delle teorie» il Papini preferì il «pragmatismo psicologico o magico» (*Pragmatismo*, 8). Anche questa folata è trascorsa rapidamente, nonostante la dichiarazione del 1913 che nel suo pensiero «dal 1903, a oggi, sono stati sempre fermi alcuni punti che sono poi il succo del Pragmatismo: abbandono dei problemi senza senso e delle frasi vaghe — studio e riforma degli strumenti del pensiero — tendenza al particolare e al pluralismo piuttosto che all'universale e al monismo — aspirazione a una maggiore potenza della volontà e ad un'efficacia diretta dello spirito sulle cose», in cui di vero c'è una cosa sola: il tormento di un uomo che fra il positivismo e l'idealismo non riesce a crearsi una convinzione, di modo che, sfruttato il pragmatismo, va incontro a Berkeley, e rituffandosi poi in un larvato positivismo, non sa più che via imboccare. E' l'uomo del tempo, l'uomo che nato nel maggior furore e predominio del positivismo italiano, si imbatte nell'idealismo, e, incapace di comporre e superare in sè stesso il dissidio, cerca sempre nuove esperienze. In realtà manca di senso pratico, e per ciò non comprende lo sviluppo del pensiero umano e prende a rovescio la filosofia. Egli non cerca ma s'illude di cercare i problemi dello spirito per risolverseli, giacchè non crede al pensiero, ma al sentimento, alla passione, al dramma della sua esistenza quotidiana. Per lui non esiste l'imparzialità, l'obiettività, il vero insomma, ed è impossibile «spogliarsi di ogni simpatia e antipatia, dimenticare la propria persona e la propria razza» (*Crep.*, 16), cioè filosofare nel senso più alto, o il solo alto. Ed ecco *L'Altra metà*: «lo studio dei concetti negativi, di ciò che si contrappone ai concetti riconosciuti, desiderati, utili e benedetti»: il nulla, il diverso, l'impossibile, l'ignoranza, l'errore, la pazzia il non fare, il male, l'inutile: le nove facce papiniane della triade dell'Essere, del Conoscere, e dell'azione. Ma non credetegli egli non è filosofo, non ha triade da studiare, ma dei ghiribizzi su cui esercitare il suo spirito icastico; onde scrive, in fondo al libro, un capitolo intitolato «Rimorsi», in cui la sua anima contraddittoria, ironica e sentimentale, si rivoltola con spasimi e smorfie, e non senza un certo languore: «Ma come è arida l'anima mia uscendo fuor da queste regioni del vuoto, del buio e del negativo!» Codesti, però, sono soltanto guizzi di luce, e non dovete credergli: la *mia serietà*, ci dice subito, consiste nell'essere sincero: ed io son fatto a questo modo: per sperare devo disperare, per aver fede essere miscredente, per esser tragico devo fare il pagliaccio» (p. 216).

Gli scritti raccolti in *Maschilità* (anche di più scarso pregio dei primi, perchè sono la *varietà*, gli appunti, le note giornalistiche e la moneta spicciola dello scrittore, che si concede al pubblico minuto) ricalcano con esasperante monotonia il *cliché* ormai formato dell'uomo che prende la vita alla rovescia, graffia i muri con le unghie, sputa sul viso della gente a modo, ride di tutto e si agita nel vuoto. «Non abbiamo abbastanza coraggio. Ci vuole il coraggio — sempre coraggio — più coraggio — ogni giorno ogni ora ogni momento più coraggio. Coraggio: soltanto coraggio. Nient'altro che coraggio. Coraggio per noi e coraggio per gli altri. Coraggio per la demolizione e coraggio per la creazione. Coraggio contro l'ieri e coraggio per il domani. Coraggio nella vita e coraggio dinanzi alla condanna: coraggio dinanzi all'odio e coraggio dinanzi all'amore» (*Masch.* 38-39). Cose inconcepibili!

Ma l'*esperienza futurista* aveva fatto il suo effetto: e l'antifilosofo si ritrovava, dopo tanto frastuono, com'era partito: senza il guadagno di una idea. — VITO G. GALATI.

Pubblicheremo prossimamente la seconda parte (*Papini artista e critico*) di questo saggio in cui il Galati ha prospettato tutti i più vasti aspetti dello spirito papiniano. Ma già questa prima parte chiarisce più che bastantemente il punto di vista del nostro collaboratore.

Veritiero ritratto di Beniamino Franklin

A sette anni mi posero in mano l'*Almanacco del buon Riccardo*, con un sunto dell'*Autobiografia*. Una vignetta ancora fresca e lucente di inchiostro tipografico effigiava il piccolo Beniamino curvo sulle casse dei caratteri mobili; un'altra, più riposta, il vecchio austero, dipinto il volto di arcadica pace, nei bei giorni della sua ambasceria di Francia. E come per gli Enciclopedisti e per i cortigiani illuminati era comparso quale incarnazione di un mito, vivente esempio di spartane virtù e di semplicità primitiva, l'uomo ideale ch'essi sognavano secondo i principi della natura, così ascese nel mio Olimpo infantile e vi prese degno posto e duraturo. Massime eterne incorniciavano, su antei cartigli, l'augusta figura del saggio, che periodicamente scendeva a miracol mostrare nei miei componimenti scolastici, come in quelli d'ogni ragazzo mediocremente colto dei due mondi.

Sarò franco, e dirò che non mi sono più preoccupato di sapere la verità intorno a Franklin, fino all'anno passato, quando venni in possesso, per talento di *bouquineur*, d'una buona e rara edizione della *Vita*, con giunte e documenti, e vidi uscirne anche una discreta traduzione italiana, la prima — credo — integrale. Allora mi sono pazientemente riletto quel vecchio libro: e le mie note in margine vennero prendendo in consistenza e la fisionomia cospicua di un «caso Franklin». Il medaglione settecentesco si è a poco a poco disfatto; l'uomo esemplare, modello dei *self-made men*, esaltato per tutto l'Ottocento, mi è passato in seconda linea, e ho visto invece, nell'industriale di Boston, l'Americano del Secolo XX già realizzato in pieno Settecento, con forti tratti di pregi e difetti, virtù e vizi. La figura che si raccoglie da questi tratti correi bene poterla sostituire all'antica.

Tradizioni domestiche

«La nostra famiglia, di umile stato, per tempo accolse la religione riformata; i nostri antenati rimasero protestanti anche sotto il regno di Maria (la Cattolica), durante il quale corsero talora il rischio della persecuzione, a causa del loro zelo contro il papismo. Avevano una bibbia inglese, che, per nasconderla in un ripostiglio sicuro, era fissata, aperta, con traversine sotto e dentro il coperchio di un seggio pieghevole. Quando il mio bisavolo voleva leggerla alla famiglia, si metteva il seggio sulle ginocchia e voltava le pagine di sotto alle traversine. Uno dei ragazzi stava alla porta per dar l'avviso se vedeva arrivare l'*apparitor*, che era il messo del tribunale religioso. In questo caso il seggio veniva rovesciato giù di nuovo sopra il suo piede, e la bibbia restava là sotto nascosta come prima».

Ecco dunque il puritano schietto, nato da un ceppo di austeri zeloti. Ma subito dopo egli si affretta a informarci che suo zio materno, il signor Abiah Folger, si era invece fatto un nome per un suo libello poetico contro la persecuzione degli Anabattisti e dei Quaccheri nella Nuova Inghilterra, in ambiente puritano. Franklin comincia a disegnarsi coerente ma liberale, rigido ma tollerante. In verità egli fu sempre molto intransigente, come voleva il sangue, ma sotto una vernice di mitezza avuta dall'educazione e rafforzata dal senso della utilità.

«Io presi una forte passione per la poesia e scrissi alcuni brevi componimenti. Mio fratello, (il tipografo) pensando che ciò potrebbe tornar utile, mi incoraggiò e mi indusse a scrivere due ballate d'occasione. Una era intitolata *La tragedia del faro*, e raccontava il naufragio del capitano *Worthilake* con le sue due figlie; l'altra era una canzone marinaresca sulla cattura del famoso pirata *Teach*, detto *Barbanera*. Erano ballate di cronaca nera, in istile popolare; e una volta che furono stampate mio fratello mi mandò in giro a venderle per la città. La prima andò a ruba, dato che il fatto era recente e aveva fatto molto rumore. Il buon esito lusingò la mia vanità: ma mio padre mi scoraggiò criticando i miei componimenti, e dicendomi che i verseggiatori erano in genere dei gran poltroni».

Intanto Beniamino sosteneva il femminismo *avant lettre*, studiava grammatica e logica per farsi una bella prosa, e come apprendista tipografo nell'officina di suo fratello collaborava al giornale di lui, il secondo che uscisse in America. Ma gli eventi della sua vita sono troppo conosciuti perchè valga la pena di riassumerli.

Metodi per far fortuna

«Nel 1733 mandai uno dei miei salariati a Charleston, nella Carolina del Sud, dove mancava uno stampatore. Lo provvidi di un torchio e di caratteri, con un contratto di società in forza del quale io dovevo ricevere un terzo dei profitti, e sostenere un terzo della spesa. Era un uomo istruito, ma non sapeva far conti; e sebbene alcune volte egli mi facesse delle rimesse, mai mi fu possibile avere da lui, finchè visse, rendiconto alcuno, nè un soddisfacente prospetto del nostro bilancio sociale. Alla sua morte, sottentrò nell'ufficio la moglie, che, essendo nata e cresciuta in Olanda (ove, per quel che ho saputo, la conoscenza dei computi fa parte dell'educazione femminile), non solo mi mandò un prospetto più chiaro che potè degli affari precedenti, ma continuò a rendermi i conti con la più grande regolarità ed esattezza di trimestre in trimestre d'allora in poi; e tirò avanti nell'impresa con tale successo che allo spirare del termine fu in grado di acquistare da me la tipografia e mettervi suo figlio».

«La società assunta nella Carolina essendo riuscita bene, fui incoraggiato a impegnarmi in altre consimili e a promuovere alcuni dei miei operai, che si erano condotti degnamente, mandandoli con una stamperia in varie colonie, agli stessi patti di quella della Carolina. I più fecero bene, e si misero in grado di comperarmi i caratteri allo scadere dei termini, cioè dopo sei anni, e di continuare per conto loro».

La parte di Franklin era sempre di un terzo dei profitti, calcolati al lordo, e di un terzo dei debiti eventuali (non delle spese). Ma egli era pure lo stesso uomo che scrisse: «Se voi insegnate a un giovanotto povero a farsi la barba da sè e a tener pulito il suo rasoio, potete contribuire alla felicità della sua vita più che se gli deste mille ghinee».

Spiriti militari in un borghese pacifico

Il buon Beniamino non solo dotò Filadelfia attraverso appassionate lotte politico-amministrative, di una guardia notturna, di selciati e di pulizia stradale, di illuminazione e di librerie circolanti, — ma anche la provvide di una milizia, vincendo la renitenza dei Quaccheri (che costituivano la maggioranza dell'Assemblea del Massachussets) attraverso il progetto di una sottoscrizione popolare (1748).

«Per promuovere questa iniziativa, prima scrissi e pubblicai un opuscolo, intitolato *Semplice verità*, in cui delineavo a forti tinte la nostra condizione malsicura e la necessità dell'unione e della disciplina per la nostra difesa, e promettevo di presentare dentro pochi giorni un progetto di associazione, che doveva essere da tutti sottoscritto a quello scopo. L'opuscolo ebbe improvvisa e sorprendente efficacia, e io fui invitato a stendere l'istrumento dell'associazione. Dopo averne fissato uno schema con l'aiuto di alcuni amici, indissi una riunione di cittadini. Il locale era tutto pieno: e io avevo fatto preparare un congruo numero di copie del progetto e distribuire nella sala penne e inchiostro. Tenni una piccola arringa sull'argomento, lessi il progetto, lo spiegai, e poi feci distribuire le copie, che furono rapidamente sottoscritte, senza la minima obbiezione».

In pochi giorni i volontari salirono da milleduecento a diecimila; si formarono venti compagnie, con stendardi fantasticamente istoriati, su disegno di Franklin. Esempio: la prima compagnia aveva un bove rampante, con una scimitarra nuda in una zampa e nell'altra lo stemma della Pensylvania.

«Dopo alcuni anni (1756) ritornato a Filadelfia trovai che l'Associazione aveva fatto buoni progressi». E difatti avevano messo su anche una grossa batteria, con marcie e sagre all'arrivo dei nuovi cannoni che via via si compravano. «Gli ufficiali, riunitisi, elessero me a colonnello del reggimento, e questa volta accettai. Non mi ricordo il numero preciso delle compagnie in forza, ma alla rivista avevamo circa milleduecento uomini di bell'aspetto, più una compagnia di artiglieri, armata con sei pezzi di bronzo da campagna che essi maneggiavano così destramente da sparare dodici colpi al minuto». La prima volta che passò in rivista il reggimento, non riuscì a impedire alla truppa entusiasmata di accompagnarlo a casa in trionfo. Fecero tanto strepito con i loro *urrah* e le loro salve che mandarono per aria tutti gli apparecchi scientifici per gli studi di Franklin sull'elettricità.

Ma il trionfo maggiore fu quando Beniamino partì per un viaggio politico nella Virginia. Quaranta ufficiali a cavallo, con le sciabole sguainate, lo accompagnarono attraverso la città, nonostanti le sue deboli proteste, fino allo scalo. Neppure William Penn, nè i suoi figli, «grandi proprietari» della colonia, ebbero mai tanto onore. E l'episodio fu probabilmente la prima origine di screzi personali tra Franklin e i Penn che dovevano presto diventare screzi politici e gettare il nostro dalla parte della rivoluzione più presto ancora che non avrebbe comportato la sua abituale prudenza.

In tutti questi aneddoti si rivela del resto l'ingenua passione per le armi propria dell'uomo di commercio e di affari: tanto forte da spingere il Franklin, durante la guerra dei sette anni, a occuparsi personalmente, con gravi rischi finanziari, dei servizi logistici e del vettovagliamento dell'infelice spedizione Braddock contro Fort Duquesne. (A proposito della quale egli nota con una certa compiacenza come l'esempio di questa facile sconfitta dei soldati regolari cominciò a far nascere negli Americani buona fiducia per le loro milizie volontarie). E Franklin ancora, dopo quella guerra diresse le operazioni di fortificazione della frontiera per la difesa delle colonie contro gli Indiani.

Morale

«Se è disegno della Provvidenza di estirpare questi Indiani selvaggi per far posto ai coltivatori della terra, sembra non impossibile che il rum sia il mezzo adatto a questo scopo. Esso ha già annichilato tutte le tribù che prima popolavano la costa».

In questa sentenza, profondamente sincera, c'è tutto lo spirito del grande Americano e dei suoi continuatori: la più schietta fede religiosa arborescente in un groviglio di astuzia e di abilità pratica: la commedia dell'utilità trasformata in dramma del destino, in provvidenziale tragedia. Da un lato questa è una forma di reazione alla pratica, dall'altra una sua giustificazione.

Tutta la vita di Franklin potrebbe recarsi a documento di tale definizione. Mi sono qui limitato a sfogliare qualche aneddoto curioso: ma chi la vorrà rileggere per intero, soprattutto se vi aggiunge l'ottima continuazione dello Sparks, avrà modo di darmi frequentemente ragione. Il celebre Beniamino fu l'uomo-tipo della sua stirpe e del suo paese, assai più di Giorgio Washington, troppo generoso e idealista, e da lui appunto costantemente trattato con freddezza e mal dissimulata ostilità. Ebbe un carattere adamantino nel mantenimento della correttezza e dell'onestà sociale, ma insieme un pieghevolissimo senso dell'opportunità e delle circostanze; il massimo interessamento per i suoi simili in quanto avviati o avviabili a un certo grado di civiltà e di agiatezza, ma anche il più perfetto cinismo verso i vinti della storia e della vita. L'*Almanacco del buon Riccardo*, letto con gli occhi aperti, offre invero il vangelo della nuova gente d'America e la prospettiva di un mondo in cui uomo e industria sono sinonimi.

Agente del Massachussets a Londra prima della secessione delle colonie, Franklin crea il metodo politico americano, sulla base di una tenace azione rettilinea, contornata di piccoli accorgimenti ed espedienti; ambasciatore a Parigi per ottenere l'aiuto della Francia e durante l'alleanza con questa, inaugura il metodo diplomatico americano, fondato su larghi dispendi e su audaci *richieste*: arrivando a ottenere un regolamento dei debiti interalleati che gli Stati Uniti non si sognerebbero ora di concedere alla Francia neppure da lontano. La sua politica dopo il 1783 nella nuova Repubblica, in mezzo a odi e amori, è quella di un esperto machiavellista al servigio di un piano nazionalistico.

Come quest'uomo, americano del XX secolo già in pieno Settecento, che dava uguale importanza all'invenzione della sua famosa stufa e agli studi sull'elettricità, e scriveva indifferentemente un progetto per la pulizia delle strade di Londra e un dialogo «metafisico» su questioni di sottile casuistica, — sia potuto diventare l'ideale Beniamino Franklin dei libri di lettura per i ragazzi, non è difficile spiegare. *C'est la faute à Rousseau*: ossia alla letteratura. Ma ora sarebbe tempo che se ne occupasse Voltaire, cioè la storia.

SANTINO CARAMELLA.

La "Forza del Destino„ a Monaco di Baviera

Incredibile ma vero: in Germania la *prima* della «Forza del destino» di Verdi è stata data in questi giorni. Nel Teatro nazionale di Monaco attesa ed entusiasmo: la musica che libera, che rapisce (sebbene i cori siano della gravezza che si può imaginare).

Questa «prima», questa fortunata esumazione, è dovuta alla costante ed amorosa tenacia di un poeta che oggi in Germania gode di una delle prime fame: Franz Werfel. Werfel ha scritto un romanzo «Verdi». Werfel ha tradotto lui in persona il libretto della «Forza del destino» cercando di conservare nel tedesco le più vocali che fosse possibile. Werfel ha pubblicato in questi giorni un bel volume di «Lettere» di Verdi tradotte e introdotte.

Werfel, del resto, è un lirico espressionista di prim'ordine: certe scarne liriche tutto palpito - una constatazione - una rinuncia - uno stupore composto e spietato di tutta la impossibilità umana «l'uomo è muto» (ma ci vuole, a dirlo, a farne ritornello martellante e tragico nel suono stesso, l'asprezza cupa del tedesco. «der Mensch ist stumm».

Il poeta stesso ha preludiato con una lettura alla rappresentazione. E nella musica verdiana s'è intenerito del «cuore francescano» e dell'«alone lunare», del motivo della religiosità, e dell'amore che sulla terra non potrà mai essere appagato, del senza patria, e infine del superamento di sè. Questo per lui il senso dell'opera. Opera centrale per tutta la comprensione del Verdi di Werfel. Ed è tipico di un poeta modernissimo questo ricercare la piaga nascosta, questo mettere in pubblico l'umana debolezza che l'artista e l'uomo della generazione passata ci han tenuto a nascondere sotto la maschera dell'impossibilità dignitosa, in arte maestosa.

L'angoscia mistica davanti alla potenza del destino, indomabile perchè non è uomo, inarrivabile perchè non è Dio, senza salvazione insomma, viene da lui messa a nudo nell'intima essenza della musica verdiana, in corrispondenza con quel capitolo, del resto bello, del romanzo, in cui Verdi vecchio in una crisi di nervi insieme sogna e ricorda, e nel modo più spasmodico ha il senso dell'insopportabilità della vita, di questo ad ogni momento venir meno ad una fede, della notte perfetta.

La scena è a Venezia: dentro di lui la musica, fuori intorno, nella notte, l'acque «si estendono senza realtà».

E. S.

Pagine di critica

Il *Baretti* inizia con questo numero la pubblicazione di alcune pagine di critica poco note o poco lette, o che, per quanto conosciute, meritano, per qualche ragione, di essere rilette e meditate. Saranno, in special modo, pagine di scrittori del Settecento o del primo Ottocento, di scrittori, vale a dire, di quel periodo che va dai primi segni del disfacimento della critica classica all'opera desanctisiana.

Non si tratta (nè il *Baretti* offrirebbe una sede conveniente) di una ricerca erudita del documento raro e curioso, ma del desiderio di riaccostarsi a quegli spiriti, grandi o piccoli, che contribuirono a creare l'atmosfera letteraria nella quale viviamo e a cui risalgono giudizi, da cui oggi prendiamo le mosse per i nostri ragionamenti, senza forse ricordare chi quei giudizi per la prima volta ha formulato. Troppi fra quanti in Italia oggi si occupano di critica (e chi in Italia oggi non si occupa di critica?) si mostrano ignari dei loro antecessori: di qui la sufficienza, con cui sono ripetuti giudizi antichissimi, di qui la sorpresa, con cui talvolta sono scoperti passi di vecchi scrittori, i quali dimostrano, cosa strana!, che il mondo non è stato creato ieri o stamane. Troppo di frequente accade di rileggere in pagine dall'intunazione ultra-moderna di giovani che si dicono crociani o superatori del Croce, giudizi identici a quelli che furono emessi un secolo scorso e che hanno, nonostante le pretese dei nuovi critici, la medesima incompiutezza o ripetono i medesimi errori di quelli che emisero i critici superatissimi del passato. La storia soltanto, a chi la sa intendere, offre una lezione di modestia: per due rispetti forse, col dimostrare che in ogni campo dell'attività umana (e perciò anche nella critica) i creatori, gli scopritori di idee nuove e feconde sono assai rari, e insieme coll'indicare come infiniti siano coloro che hanno contribuito a suggerire quelle idee o che le hanno applicate o completate. Non senza una certa compunzione chi scrive queste linee, si è accorto rileggendo pagine di critici massimi come alcune sue ambiziose *scoperte* critiche fossero implicite in quegli scrittori *superati* e, più ancora, come alcune sue osservazioni, che egli credeva singolarmente fini, fossero già state formulate da spiriti, giudicati inappellabilmente mediocri, da qualche vecchio pedante, in un volume noioso, o da qualche bello spirito in una conversazione.

Piuttosto ai mediocri che ai sommi appartiene lo scrittore, di cui oggi pubblichiamo qualche pagina, Francesco Torti di Bevagna (da non confondersi col bresciano Torti di foscoliana e manzoniana memoria), contemporaneo del Monti e suo amico al tempo della dimora romana, uno dei primi cultori di Dante secondo lo spirito vichiano, antipurista, autore, fra gli altri scritti di un *Prospetto del Parnaso Italiano* (in 3 voll., Milano - Perugia, 1806-1812) e di una lunga lettera critica al Monti, dal titolo *Dante rivendicato*, ripubblicata nella Coll. di Opuscoli Danteschi dal Trabalza, che al Torti dedicò anche un' importante monografia. La sua figura, nonostante la novità di alcune idee, non si stacca dallo sfondo dei suoi tempi, anzi per moltissimi rispetti, non si può dire che egli appartenga alla schiera dei più avanzati e dei più efficaci promotori della nuova cultura italiana: forse gli nocquero abitudini provinciali, forse non seppe mai superare alcune preoccupazioni personali, basti rileggere il *Dante rivendicato* in cui la rivendicazione di Dante si confonde con la rivendicazione di Francesco Torti, un giorno, nella Roma di Pio VI, amico e quasi maestro al Monti, oggi dimenticato dal poeta illustre! Ogni opera grande (e grande può essere un'opera di critica) richiede un animo generoso, e tale animo forse manca al Torti: si confronti il *Dante rivendicato* coi quasi contemporaneo *Discorso sul testo del poema di Dante* di Ugo Foscolo e si intenderà perchè, nonostante la lettura del Vico, il Torti non potesse essere iniziatore di una nuova critica dantesca.

Ma, lasciando da parte le considerazioni sulla persona del critico, importa notare che l'opera critica del Torti è in fondo estranea a quel movimento di studi storici che tendeva a rinnovare tutta la critica letteraria e la cui influenza ha risentito profondamente il Foscolo, per quanto neppur egli mai sia giunto alla critica romantica. Il Torti non si è mai posto il problema di ricreare il mondo poetico dantesco, come se lo pose Ugo Foscolo, ma si accontentò di ribattere i giudizi più aspri, che su Dante avevano portato i critici del classicismo, aiutato da alcuni principi della estetica vichiana. E che egli non sia mai giunto alla critica storica, basterebbe a dimostrarlo il titolo della sua opera maggiore, il *Prospetto del Parnaso Italiano*, come basta a dimostrare che egli non sia un romantico l'entusiasmo per il Metastasio, a cui dedica un maggior numero di pagine che a Dante stesso con elogi non inferiori per calore a quelli celebranti la poesia dantesca. Il Torti è nella critica, nonostante il Vico, un *illuminista*, che non si propone di dare una storia della letteratura italiana, ma, come scrive nell'avvertenza al *Prospetto*, di sostituire alle opere dei vecchi compilatori (come il Quadrio, il Crescimbeni, il Tiraboschi), i quali «hanno trattato la letteratura più coll'erudizione che col buon senso» e lasciano nel lettore «idee false, frivole, meschine e pedantesche» un'opera che salvi il lettore dai pericoli del gusto individuale, offrendogli una serie di giudizi sui principali scrittori italiani. E donde il Torti ricava questi giudizi? Dal sentimento, egli dice, e dal gusto nazionale. Ma io, aggiunge, ho fatto anche di più, ho osato interrogare il giudizio dell'Europa sul grado di merito del Parnaso Ital. — Poteva essere fatta più chiara professione di illuminismo che in questa opposizione del comune consenso dei lettori ai pregiudizii di pochi pedanti? E nell'ambiente dell'illuminismo ci porta la lingua del Torti, gergo italo-francese, e, sopratutto, l'assenza da parte del critico di una personale rielaborazione della poesia giudicata. I principi vichiani gli servono per chiarificare alcuni giudizi, non per costruire una storia: si leggano dopo le pagine, in cui è difesa vichianamente la lingua di Dante, quelle in cui alcune espressioni del Petrarca sono sottoposte, in nome della chiarezza, tanto cara al Torti, a una critica anti-storica affatto identica a quella, con cui erano state criticate espressioni dantesche.

Eppure, nonostante gli errori, anzi anche per gli errori, l'opera del Torti presenta un notevole interesse: anzitutto, per la sistematica revisione dei giudizi tradizionali sugli scrittori italiani, poi, perchè in questo esame il Torti si è trovato di fronte a questioni, che, con principi vichiani simili ai suoi, spiriti più grandi hanno affrontato dopo di lui. La pagina sul secentismo è forse la pagina più ragionata e coerente, che il Torti abbia mai scritto; egli non si pone, giusta il suo metodo di critica, il problema: come è sorto il secentismo?, ma quello: che cos'è il secentismo?, e deve perciò porsi il problema del linguaggio metaforico e distinguere la metafora, creazione della fantasia dalla metafora, gioco dell' intelletto. Qui egli riesce veramente a chiarire con un ragionamento il sentimento dei lettori suoi contemporanei, ormai lontani dagli scrittori secentisti: leggendo quanto egli scrive sul «concetto» di Ciro di Pers, che «volendo far pompa di ingegno e di acutezza di spirito ci invita a combatterlo colle sue stesse armi» così che «una *logica migliore* ci porrà in grado di vedere che il suo concetto è *falso*», pensiamo alla definizione crociana del «concetto» dei secentisti, che ancor oggi è la più fondata, benchè alcuni vogliano vedervi non un «falso ragionamento», ma l'opera di una fantasia eccessiva e disordinata. Nelle pagine sul Parini invece il critico non riesce a chiarire il sentimento dei lettori, e più che loro interprete si fa loro portavoce: neppure qui egli pensa a rivivere l'animo del Parini e a giustificare lo stile pariniano con l'animo del poeta, ma, ispirato dal Vico e dal Metastasio insieme, in nome della chiarezza e dell'ispirazione, combatte contro la poesia difficile ed intellettualistica del Parini. Eppure anche queste pagine, meno note del Torti (non mi pare siano state ricordate nella recente discussione pariniana svoltasi tra il Citanna, il Mazzoni, il Pancrazi, il Croce, il Momigliano) hanno il loro interesse: non ci fermino alcune pregiudiziali sui generi letterari, in realtà qui il Torti, nonostante una incomprensione assoluta del mondo pariniano, si trova di fronte al problema dell'unità poetica del *Giorno*, che ha preoccupato anche critici recentissimi. Si legga quanto il Torti scrive sul numero eccessivo di episodi nel poema pariniano e sulla compiacenza del poeta per i particolari, o sulle transizioni prosaiche e monotone da episodio a episodio o sull'uso sistematico della mitologia o sulla monotonia della satira o infine sull'ambiguità di tono tra l'ironico e il simpatico di tanta parte del poema: e si vedrà che, nello stile sciatto del Torti, sono raccolte le principali osservazioni dei moderni critici sulla poesia del *Giorno*. E che i dubbi del Torti non siano stati risolti tutti dai critici posteriori, più grandi di lui o forniti di una cultura che egli non aveva, basta a provarlo il fatto che uno di essi, il massimo, Francesco De Sanctis, dopo avere con la sua arte ricostruito il «mondo» del Parini, esce parlando della mitologia nell'opera pariniana in queste singolari parole: «Ingegnosa è la favola di *Amore e Imene*; ma preferisco la freschezza di una scena dei cicisbei del Goldoni». Che dobbiamo dunque pensare della novità dello spirito pariniano, se questo spirito nuovo non trova nuove forme? Il De Sanctis, non fa d'uopo il dirlo, fa molti passi innanzi sul Torti e tuttavia in che consista il segreto della lingua pariniana, quali siano le relazioni tra lo spirito del Parini e il linguaggio classico-mitologico della sua poesia, quanto la mitologia sia nell'opera sua morta convenzione e quanto originale ricreazione, il De Sanctis e i critici posteriori non hanno forse detto ancora in maniera compiuta. Varrà questa constatazione a indurre il lettore a leggere le disadorne pagine di Francesco Torti?

W.

Definizione del secentismo

Il vizio più marcato e più insopportabile che disonora lo stile del seicento è senza dubbio l'abuso delle metafore e la loro iperbolica deduzione dagli oggetti più disparati e più lontani. La frequenza di queste figure più ardite, invece di tendere i loro versi più animati e pieni di quella energia, che tanto ci trasporta nelle poesie orientali, essa non fa all'opposto che indebolirne l'espressione e raffreddarne il sentimento. Qual'è mai la ragione di un effetto sì contradditorio, che sembra pure riconoscere la medesima origine? Se noi esaminiamo distaccatamente e a sangue freddo le metafore e le figure delle poesie nordiche e orientali, esse non ci appariranno meno urtanti e meno iperboliche di quelle del più risoluto secentista. *Io sono il fiore del campo e il giglio delle valli*, si legge nel cantico de' cantici; *il tuo nome è un olio dolcissimo*.. *il mio diletto è un fascetto di mirra*.. *egli è un grappolo delle viti di Cipro* .. *la mia Sposa è un orto rinchiuso e impenetrabile* .. *il di lui capo è una tazza tornita*... *il tuo ventre è un mucchio di frumento*, ecc

I salmi e le profezie sono piene di somiglianti metafore egualmente forti, egualmente bizzarre e la loro intrattabile arditezza forma bene spesso il più grande imbarazzo degli espositori della Scrittura. Ma che diremo dei Poemi di Ossian, di quel poeta che riunisce l'ultimo grado dell'energia al più dolce patetico dell'anima, e le cui espressioni non sono pertanto che un tessuto contesto di iperboli e di traslati, i quali, presi isolatamente e distaccati da tutto il testo moverebbero lo sdegno nel più freddo e tranquillo lettore? Voi leggerete nei suoi versi *la schiatta dell'acciaro* per significare una nazione armigera; *le tempeste dell'acciaro* per dire di battaglie; *il campo del sole* per un terreno illuminato dal sole; *le case frondeggianti* per gli alberi del bosco; *ciglio di notte* per ciglio torbido; *solingo raggio della notte* per denotare una bella che ama la solitudine della notte. Ognuno vede che tali espressioni metaforiche oltre la loro intanto eccessività non hanno neppure il pregio della chiarezza e perciò solo le metafore di Marini e Achillini meriterebbero forse la preferenza. Ma qual'è la ragione, io ripeto, per cui noi sperimentiamo alla lettura un effetto del tutto contrario? Perchè le Poesie dei seicentisti ributtano il gusto e il buon senso, mentre quelle dei Poeti orientali ci seducono con tanta forza e vengono riguardate nel loro genere come capi d'opera di stile?

La ragione di questa differenza è semplice e derivata senza sforzo dalla natura e dal carattere delle due specie di poesia. Le metafore dei seicentisti non hanno mai per oggetto l'espressione del sentimento o l'energia dell'immaginazione: esse non cercano che di brillare all'ingegno e di sorprendere lo spirito. Se Ciro di Pers dire nel principio d'un sonetto che gli occhi della sua donna sono *due stelle luminose e ardenti* non è già questa un'espressione che gli venga strappata dall'impeto della passione ma è la base d'una fredda allegoria, che il Poeta vi fabbrica sopra con aggiungere che quelle *due stelle*
Gli empir *gli occhi di lume* e il *sen d'ardore*.
Se lo stesso poeta dice della sua donna *vestita a bruno* che

Tra *nubi oscure* è il *suo bel sole avvolto*,

egli non crederà d'aver detto abbastanza se non raffina ancora il concetto e non aggiunge sottilizzando che il suo *bel sole* avvolto tra *le nubi oscure*,
Minaccia agli occhi altrui *pioggia di pianti*.

Ora volendo qui il Poeta far pompa unicamente d'ingegno e d'acutezza di spirito egli c'invita a combatterlo colle sue stesse armi ed una logica migliore ci porrà in grado di vedere che il suo concetto è falso e i suoi colori male assortiti.

Ma non è già così delle metafore e dei colori della poesia orientale. Esse hanno un altro carattere e riconoscono un'origine ben diversa. Esse provengono da una fantasia esaltata dalle forze della passione e dell'entusiasmo. Se nell'impeto, nel calore e nella rapidità di uno stile energico ed animato noi incontriamo talvolta delle figure gigantesche e de' colori smodati non perciò noi risentiamo nè sorpresa nè raffreddamento; seguendo il trasporto che ci trascina, noi pensiamo, noi sentiamo col Poeta che ci ha penetrati del suo fuoco e del suo rapimento; tutto allora ci sembra verosimile o per dir meglio naturale, e trattandosi di sentimento e di energia d'anima, chi oserà fissarne i limiti e misurarne l'estensione? Tutto al più noi potremo esitare per qualche momento sulla scelta più o meno mai dimostrarne a noi stessi l' esagerazione felice dell'espressione, ma non potremo giammai la falsità. Quindi malgrado ciò che può esservi di smodato, di bizzarro e di oscuro nello stile orientale noi continueremo sempre a commuoverci e a sublimarci con Ossian, con Giob, con Isaia, come all'incontro, malgrado il lustro, il belletto e la pretensione dei seicentisti la loro lettura non potrà necessariamente che inaridire il cuore e impicciolire lo spirito

(Dal *Prospetto del Parnaso Italiano*, Parte seconda, Cap. II, pp. 73-78).

La poesia del Parini

L'autore del *Mattino* credette che i raffinamenti del lusso, l'impero della moda e il trionfo della mollezza presentati in un punto di vista che ricevesse il suo lume dal colorito degli oggetti medesimi che ne formano l'immenso materiale potessero fornire un tema fecondo e un campo spazioso ai tratti vivaci di un pennello ammaestrato nella scuola di quella specie di gusto ch'era già in possesso di prevalere in Italia all'epoca in cui egli si preparava a scrivere. Frugoni aveva cantato sulla lira d'Orazio gli *ortaggi*, la *cioccolatta*, *i piccoli cani*, *le nozze*, *le febbri*, *le convalescenze*, *le lauree dottorali*, ecc.; perchè, avrà detto Parini, non sarebbero suscettibili dello stesso elegante contorno le follie della moda, gli studi della toletta, le bizzarrie del lusso, i cocchi, i cibi, le mense, i giuochi, le occupazioni insomma del mondo elegante?...

Tuttavolta non sarebbe impossibile che Parini si fosse ingannato in questa parte della teoria del gusto nelle sue pratiche conseguenze. Frugoni ed Orazio han trattato nelle loro odi i più piccoli e i più frivoli oggetti mediante il delirio del momento e la libertà della lirica: ma queste odi così varie nel loro argomento e nel loro metro erano contenute entro i confini di una certa brevità prescritta dal genere stesso, senza la quale avrebbero generato in chi legge la sazietà e la stanchezza. Ora il trasportare nel genere narrativo e didascalico la sublimità, il brillante, il gioco licenzioso, dell'ode lirica ciò non è più creare un nuovo genere di poesia, ma confondere e imbastardire quelli che già si conoscono, ciò sarebbe un violentare il genio caratteristico e quasi opposto di due componimenti di specie diversa: ciò sarebbe, insomma, ridurre il poema ad una filza di odi liriche cucite insieme ovvero dar all'ode lirica l'ordine, la prolissità e la mole del poema...

Sarebbe ben difficile l'accordare insieme il tuono graduato e narrativo di un poema di qualunque specie colle frequenti escursioni liriche che si permette l'autore del *Mattino*. Dopo la ragionevole esposizione che egli fa del suo soggetto in questi versi: *Giovin Signore*, ecc. (segue la cit. dei primi 15 versi del *Mattino*), dopo un principio così modesto e tranquillo come potranno sembrarci naturali ed analoghe le miniature brillanti, le immagini liriche, le perifrasi studiate che si succedono nel corso del poema senza interruzione? Come non riconosceremo per esempio un lusso troppo raffinato di colori nella descrizione del mattino? (segue la citazione dalle parole *Sorge il Mattino* fino a l'*officina riapre*). Tante minute particolarizzazioni, tanto liscio di pennellate che egli dà ad un solo e medesimo oggetto, *il letto intiepidito dalla fedele sposa*, *i sacri arnesi ritrovati da Cerere e da Pale*, *il bue lento che va innanzi*, *le gemme rugiadose che rinfrangono i raggi nascenti del sole*, tutto questo non è più uno squarcio di poemetto ma un'ambiziosa strofa lirica inserita nel componimento per solo desiderio di abbellire e sorprendere. Orazio medesimo malgrado i suoi diritti di Poeta Lirico è più riservato nella pittura inversa sebbene analoga che egli fa della sera rusticale nell'ode VI del lib III... E le similitudini del Parini non sono esse altrettanti slanci di fantasia ditirambica che scorre sopra gli oggetti più lontani ed i più disparati dall'idea principale? Se il giovane eroe viene rappresentato che scorre in carrozza le strade della città in tempo di notte col lume delle faccole, ecco che il poeta fa venire in campo Platone e il suo carro e le furie (segue la cit.). Se il cuoco francese prepara il pranzo pei suoi padroni ben tosto Achille, Patroclo e Automedonte vengono ad illustrare la cucina del cuoco francese (segue la cit.). Se il marito della Dama rende conto agli amici della disgustosa rottura sopravvenuta fra essa ed il suo cavaliere, il paragone è preso fra i più reconditi aneddoti della favola e della mitologia (segue la cit dei vv. 808-820 del *Mezzogiorno*). Nè si dica che l'ampolloso di queste comparazioni vi è posto unicamente per rilevare il ridicolo de' frivoli oggetti, cui esse si rapportano. Il ridicolo ha sempre bisogno di una certa artificiosa insinuazione che ne prepari l'effetto: e l'immagine accessoria che lo risveglia non deve mai primeggiare sull'idea dominante o cancellarne l'impressione. All'opposto le comparazioni del Parini sono tanti quadri ritoccati e finiti che ci sorprendano considerati isolatamente e fanno che si perda di vista il primo oggetto dell'autore. Questo poema è seminato di una quantità di similitudini eterogenee che null'altro annunciano fuorchè la smania di esser prodigo d'ornamenti. Qual rapporto, per esempio, fra la dama obbligata a rendere i suoi doveri conjugali al marito ed una semplice villanella che si spaventa alla vista d'un serpe. Io ne lascio giudici i mariti medesimi:

... e stupida rimane
Quasi al meriggio stanca villanella
Che tra l'erbe innocenti adagia il fianco
Queta e sicura; e d'improvviso vede
Un serpe; e balza in piedi inorridita;
E le rigide man stende, e ritragge
Il gomito e l'anelito sospende;
E immota e muta, e con le labbra aperte
Obliquamente il guarda.

Nulla però prova meglio l'incompetenza dell'escursioni liriche a cui si abbandona l'autore del *Mattino* quanto i frequenti ritorni ch'egli è costretto a far donde è partito per riprender l'ordine della sua narrazione. Dopo le più elaborate descrizioni, dopo i più sontuosi tratti di stile noi siamo obbligati a sopportare troppo spesso la ripetizione di quelle fredde riprese, di quelle prosaiche transazioni, che smentiscono in un tratto il tono forzato di tutto il testo. Quindi noi incontriamo passo passo: — Così tornasti alla magion; ma quivi —; *Già* i valletti gentili udir lo squillo; - *Ma già* il ben pettinato entrar di nuovo; - *Ma* non attenda già ch'altro l'annunci, - *Già* la dama gentil de' cui bei lacci —; Assai pensasti a te medesmo, *Or volgi* —; Così giova sperar *Travolgi intanto*; — *Ordunque è* tempo che il più fido servo —; *Ordunque* ammaestrato e quali e quanti; — *Ma già* tre volte e quattro *Il mio signore*; — *Ma se* la sposa altrui cara al signore; — *Or Signore* a te ricolo: ah non sia colpa —; *Or tu adunque* o signor; tu che sei il primo —; *Ciò ti basti per or*, ma l'oriolo —; *Or vanne*, o mio signor, e il pranzo allegra. Questi versi e altri molti per necessità triviali e che servono come di cemento e di attacco ai lavori isolati di un pennello troppo invaghito di sè medesimo e dei fiori che sparge sul suo cammino, questi versi, io dico, formano essi soli la condanna del nuovo genere e ci convincono sempre più che un soggetto di qualche estensione il quale somministri materia a quattromila versi non può esser trattato senza inconvenienti come una lirica canzone. L'arte della poesia ha i suoi principi posati dalla natura medesima e questi principi non possono essere tiranneggiati senza che i prodotti dell'arte non risentano i tristi effetti della loro contravvenzione.

La smania d'atteggiar sempre le cose con vivacità e di dare a tutti gli oggetti una vernice elegante ha obbligato Parini a rivestire i suoi versi dell'immagine dell'antica mitologia e di improntare da essa le idee, le forme, il costume. Inebriato del gusto d'Orazio e de' Classici latini egli ha voluto trasportare nei suoi versi i loro dei, le loro favole, la loro teologia, le loro opinioni, le loro frasi, il loro colorito. Leggendo il suo poema bisogna dubitare con ragione se egli ha voluto veramente parlare ai figli della moderna Italia ovvero ai citta-

dini dell'antica Roma. Questo strano anacronismo di idee e di costumi viene portato dall'autore ad un eccesso troppo inoltrato, perchè esso non sappia soverchiamente di scuola e di pedanteria. Scrivendo in tal guisa, come poteva egli lusingarsi di essere inteso e gustato da coloro medesimi, che erano il primo oggetto della sua satira? Non è essa una affettazione troppo ridicola quella di non potere scrivere un verso che non sia spruzzato d'erudizione Greca o Latina? Chi intenderà qualche volta ciò che il Poeta vuol dire? Per esprimere che il giovane Eroe non deve essere sveglio che a giorno inoltrato, Parini dice: — Dritto è perciò, che *a te gli stanchi sensi — Non sciolga da' papaveri tenaci — Morfeo prima*, che già grande il giorno — Tenti di penetrar fra gli spiragli — De le dorate imposte... — In altro luogo uno de' servi del giovane cavaliere è mandato al palazzo della Dama per sapere «se d'immagin liete — Le fu Morfeo cortese». E altrove parlando del ritorno dell'Eroe dai viaggi di Francia e di Inghilterra il poeta dice a lui medesimo: «Già *l'are a Vener sacre e al giocatore — Mercurio* ne le *Gallie* e in *Albione* — Devotamente hai visitate,. ». Altrove dirà: «O beati tra gli altri, o cari al cielo — Viventi a cui *con miglior man Titano* — Formò gli organi illustri... ». In altro luogo: «Male a *Giuno* ed a *Pallade Minerva* — E a *Cintia* e a *Citerea* mischiarvi osate — Voi pettorute *Naiadi* e *Napee* — Vane di *picciol fonte* o d'umil selva — Che agli *Egipani* vostri *in guardia diede — Giove dall'alto*».

Ma ciò non è tutto. Per rendere più completamente misterioso questo linguaggio o piuttosto questo gergo scolastico, l'Autore del *Mattino* ha tentato di snaturare l'idioma e di improntarlo delle forme e delle maniere della lingua latina, trasportandone i vocaboli o imitandoli forzatamente dall'idioma dell'antico Lazio. Quindi egli si farà scrupolosamente una legge di scrivere ogni volta *antiquo* per *antico*, *vulgo* per *volgo*, *leve* per *lieve*, *objetto* per *oggetto*, *subietto* per *soggetto*. Egli dirà più che gli sarà possibile *Enotria*, *Esperia*, *Ausonia* invece di Italia, egli incastrerà ne' suoi versi come altrettante gemme preziose i latinismi: *adipe*, *testudo*, *fedo*, *immane*, *lene*, *ebete*, *innocuo*, *lobende*, *late*, *dapi*, *truculento*, ecc. Qual mania puerile di avere l'aria latina anche nel suono materiale delle parole. Non è questo un raddoppiare la fatica al lettore per non essere inteso in uno stile abbastanza rigido infralciato e tormentato ogni momento dalla severità di una lima implacabile? Non è questo un soffocare più che mai la facilità, la dolcezza, l'insinuazione dello stile e la vera ispirazione della natura che sole possono rendere raccomandabili le produzioni poetiche e collocarle al disopra delle rivoluzioni del tempo e del gusto?..

Le belle descrizioni sono di qualche merito in poesia ma quando esse si allontanano dal fondo principale quando esse fanno perdere di vista quello scarso interesse che può dare il soggetto o il sentimento che vi domina, queste descrizioni dovrebbero allora esser soppresse e la loro stessa bellezza diverrebbe un difetto di più... Osservate il poema in questione e vedete l'Eroe della moda che siede gravemente alla toletta: — Or egli avvolto in lino — Candido siede. Avanti a lui lo specchio — Altero sembra di raccor nel seno — L'imagin diva, e stassi agli occhi suoi — Severo esplorator de la tua mano — O di bel crin volubile Architetto. — Tutto questo è bello e giudizioso. Ma perchè indebolire l'irritante impressione di questo quadro ironico con delle immagini delicate, con delle situazioni accessorie, che anteriorizzano il quadro e rapiscono per preferenza tutta l'attenzione del lettore? Perchè aggiungere al tratto superiore i seguenti versi: «Mille d'intorno a lui volano odori — Che a le varie manteche ama rapire — L'auretta dolce, intorno ai vasi ugnendo — Le leggerissim'ale di farfalla»? Se qualche intimo conoscitore del vero bello poetico volesse applicare a questo e ad altre simili vaghezze di pennello la importantissima osservazione di Orazio avrebbe egli torto? «*Ungues — Exprimet et molles imitabitur aere capillos — Infelix operis summae, quia ponere totum — Nesciet*». L'ironia satirica che forma il piccante del componimento è sovente troppo debole e troppo nascosta per esser sentita o si perde e svanisce tra il vortice delle frasi e delle immagini accessorie chiamatevi unicamente dal poeta per abbellire e sedurre. Inoltre l'ironia che consiste in un senso mordace tutto contrario alle parole che lo fanno sentire, ristucca e confonde il lettore quando il suo uso è soverchiamente prolungato; e ciascuno sente nel caso nostro che dopo la metà del poema le sue punture perdono sempre più della loro vivezza: cosicchè quando siamo pervenuti alla *Notte* il poema riesce di una freddezza quasi insoffribile. Da ciò accade che talora non comprendiamo se l'Autore parli col sentimento di questa figura o con quello della verità.

In ogni modo questo poema del *Mattino* sembrerebbe che avesse dovuto trovarsi una folla di lettori nelle classi delle persone del bel mondo, cui era specialmente destinato, ma è appunto in questa classe che esso non ha potuto trovarne. Come infatti una donna potrebbe intendere tre soli versi di seguito d'una poesia piena zeppa di latinismi, di inversioni forzate, d'un frasario tutto mitologico, scritte per le antiche cittadine del Campidoglio più che per le nostre Italiane? Come mai un libro che dia tutto allo studio dell'arte e niente alla natura, in cui si deridono i vizi del costume coll'altitonanza di Pindaro, come un libro di questa tempra potrà essere a portata dell'intelligenza e del gusto del comune dei lettori?

Il *Mattino* resterà dunque al Parnaso Italiano come un libro classico per l'eleganza dello stile e per formare i giovani nella scuola e nelle maniere dell'ottima latinità. La sua lettura è un ottimo preliminare a quella di Orazio e i giovani allievi vi troveranno in gran copia i tropi, gli ellenismi e tutte le figure ardite e singolari del poeta latino.

(*Dal Prospetto del Parnaso Italiano*, vol. III, cap. IV, pp. 194-216).

FRANCESCO TORTI.

Avvertenza. — Le pagine sul secentismo sono riportate per intero, quelle sul Parini in gran parte: sono state però in quest'ultimo scritto ommesse alcune esemplificazioni, che non aggiungevano nulla al pensiero dell'autore, o alcune ripetizioni: è stata invece nostra cura di non tralasciare nessuna di quelle frasi, in cui apparissero quelle idee dell'autore, che più sono lontane dalle nostre: così soltanto il lettore può farsi un giudizio adeguato del nostro scrittore nei suoi limiti e nella sua novità. Nei prossimi numeri pubblicheremo alcune pagine manzoniane e tradotti, passi scelti degli scritti shakespeariani del Coleridge.

Critica dannunziana

Ciò che rappresentò il D'Annunzio nel lento sviluppo della nostra coscienza artistica, dagli anni in cui il Carducci diceva la sua parola più alta ed eterna a quelli in cui il dominio dannunziano apparve più prossimo a concretarsi in una luce d'immortalità da cui non l'ha potuto distrarre la caccia dei critici malevoli e ingordi di scandali, è cosa ormai troppo nota; e non gioverebbe ricordarne gli eventi più difficili e augusti, se la sua figura e la sua personalità non s'inquadrassero agevolmente su un sfondo storico pieno di memorabili contrasti e di un suo fascino singolare che in un certo momento resero possibile, fra noi, il formarsi d'una letteratura dannunziana in prevalenza aneddotica e, direi, costumistica, in quanto prediligeva la vita fastosa del particolare inedito, attorno a cui ricamare una bella trama di avventure e di mistero e destar il clamore dello scandalo con cui arricchire lo stile retorico della polemica: genere, fra noi, assai convenzionale e spaesato.

Il *Libro di Don Chisciotte* di Edoardo Scarfoglio (1885) e *Alla ricerca della verecondia* (Chiarini, Nencioni, Lodi, ecc., 1884) sono i due libri nei quali si trova meglio rappresentata l'atmosfera del tempo: e ci aiutano a determinare le opposte vie dalle quali si è andato formando l'atteggiamento assunto dalla critica di fronte all'opera del D'Annunzio.

Nell'imprevveduta gioia della scoperta era soltanto possibile una forma di critica in cui autobiografarsi e storiografare un momento letterario che, nella sua urgente estemporaneità, reclamava un immediato possesso nelle pagine dei contemporanei, per evitare l'effimera vita d'un giorno.

Quella critica, infatti, prosperò in una sola stagione, e se continuò a modellare molta prosa esegetica che si scrisse negli anni seguenti, perdette, a poco a poco, l'antico fascino: e, oggi, rappresenta solo un documento del costume letterario del tempo e vive in alcune frasi lucide e squamose dello Scarfoglio.

L'errore del metodo si salva a cospetto della santità dell'ideale; e non è privo d'un suo segreto in cui ricercare le origini dell'*animus* col quale la generazione di quarant'anni fa si accostò al giovine D'Annunzio e ne studiò lo sviluppo dell'arte: secondo quell'*animus* e non per l'impulso di leggi rigorosamente estetiche.

Da quel metodo non nacque nè la storia nè la filosofia: nel suo regno si brancola come nel buio, e solo raramente si scorge una striscia di cielo in cui potere «riveder le stelle».

Non è compito nostro narrare l'alterna vicenda della varia sensibilità dei critici di fronte allo sviluppo dell'arte dannunziana, perchè non siamo così ingenui da ripetere il «*conspectus rerum gestarum*» in cui è riuscito assai efficacemente uno studioso di questi giorni, e perchè sappiamo i pericoli d'una simile avventura.

Il nostro compito specifico è di vedere — senza riferimenti troppo minuti a nomi e a cronologie — se si è progredito rispetto alla critica che si scrisse negli anni della maggiore e lineare attività del Poeta e quali siano gli elementi essenziali che caratterizzano questo progresso.

Si dice da ogni parte che noi siamo ancora fermi alla formula del Croce («dilettante di sensazioni»), e c'è qualcuno (Roberto Forcella) che recentemente ne ha rivendicato la paternità al Nencioni.

Ciò vorrebbe dire che la più giusta interpretazione risale al 1892 e che d'allora ad oggi nulla di meglio si è fatto per svelare l'arcano che così abbondantemente si cela nell'opera dannunziana.

Ma il Nencioni aveva in mente un D'Annunzio limitato e discreto, piegato docilmente all'esigenza del suo ingegno fine e signorile di schietto adoratore della bellezza e proprio d'una particolare forma di bellezza ch'era quella che meglio rispondeva al suo ideale umanistico e romantico.

Egli non vide ciò che di nuovo e di primigenio recava il Poeta nell'arte italiana; e quando si diede a ricercarne l'ispirazione fondamentale riconducendola alle sue origini (*Canto novo*), non avvertì pienamente il profondo rivolgimento che agita quel libretto di prima e generosa gioventù, e lasciò a mezzo il problema: là, cioè, dove lo rintracciò il Croce e, più direttamente, il Borgese.

In conclusione, i critici dannunziani dell'ultimo Ottocento gettano le fondamenta per una costruzione futura: la loro benemerenza è nell'ardore con cui accolsero il giovine alunno di Prato e nella precisione con cui presentirono certe verità utili e feconde che la nuova critica non ha rinnegato.

Dallo Scarfoglio — che dev'essere considerato come il critico più caratteristico della prima epoca dannunziana, in quanto rappresenta e conchiude moti e tendenze di tutto un periodo letterario — al Croce e al Borgese i risultati diventano più concreti, e mirano a realizzare ciò che nello Scarfoglio (e più tardi, anche nel Nencioni) era un semplice presentimento, sviluppando l'inquietudine dello scrittore aquilano a proposito dell'*Intermezzo* ed estendendola a tutta quella parte dell'opera dannunziana che il Borgese chiama di «crisi». Ma quest'inquietudine è subito ricondotta (Borgese) in una ragione intima e laboriosa del Poeta, ove il «gusto di tutte le decadenze» — direbbe il Cecchi (*La Critica*, VII, 6; 20 novembre 1909, pag. 470) — si risolve in una certezza di sincerità che non si può eliminare, anche se confusa e dispersa in tanta eterogenea sensibilità psicologica. (Non si dimentichi che il Croce si riferiva a un «dilettantismo psichico» più che estetico).

Il D'Annunzio non era poeta troppo tristanzuolo da trastullarsi indifferentemente con la varia sostanza del suo canto e da far sua solo per diletto la «stanchezza europea» del sec. XIX.

Egli viveva potentemente una vita universale e si sentiva attratto verso tutte le manifestazioni del secolo; ed era naturale che confluissero in lui tutte le voci che risuonavano nel cielo storico dell'arte europea.

Tutto questo è stato detto, in vario senso, dai critici; e per merito loro noi siamo in grado di valutare adeguatamente gli anni di crisi e di decadenza del Poeta, senza che ci sia nulla da mutare nei risultati del loro pensiero.

Ma se domandiamo, a quei critici, una parola che ci spieghi l'intimo formarsi della personalità dannunziana attraverso le opere «di trapasso» e il significato di queste nello sviluppo della Poesia, allora si precisa in noi il bisogno di parteggiare, e vediamo come sia più nel vero il Borgese quando interpreta quel periodo turbinoso come una necessaria parentesi destinata a non rappresentare un peso morto nel bilancio delle forze artistiche, ma un punto vivo di sviluppo, in quanto servì al Poeta a meglio attuare la naturalità del suo canto che il Borgese riconduce giustamente alla primitività del *Canto novo*, in cui balenano le iridescenze dell'«ora gioconda».

Il Croce, invece, preferì gettare su tutto ciò l'ombra dell'insincerità; e diede — senza volerlo — ragione al Chiarini che nel 1880 (*Fanfullo della Domenica*, II, 18) si era augurato che certi «sentimenti e desideri» del *Primo vere* non fossero veri, anticipando un giudizio che se in lui era allo stato grezzo d'impressione, nel Croce ebbe la sua giustificazione logica e, in un certo senso, un significato vitale, perchè nel «dilettante di sensazioni» — a parte la sua angusta comprensione circa lo sviluppo che ebbe l'opera del D'Annunzio nei primi del '900 — c'è un'esigenza maggiore di quella che a prima vista appare: ed è la necessità di spiegare la fondamentale attitudine spirituale del Poeta.

Ricondotta l'ispirazione del D'Annunzio alla esuberanza giovanile del *Canto novo* (il Croce non vi trova «un fermento di vita interiore» perchè vi è affermata un'*animalità* in cui freme il godimento brutale) e stabilita la consanguineità di questo libretto con l'opera posteriore, non rimaneva che *soffermarsi* sulle vette del genio dannunziano per ammirare il magnifico spettacolo d'una Poesia in cui l'uomo rinasce e la vita della natura si ridesta nella sua azzurrità luminosa.

Il Croce si fermò sulle soglie del miracolo intento a ricercare i limiti e i vizi del Poeta, non sentì il bisogno di esplorare l'incandescente materia delle *Laudi*; e solo gustò alcuni quadretti (della *Casa paterna*, ad es.), così lontani dalle grandiose rappresentazioni della maggior poesia dannunziana.

L'urgenza di questa adeguata comprensione era stata, invece, avvertita dal Borgese (1903), ma forse con l'animo troppo agitato, e maggiormente rivolto verso quell'affermazione di morale eroica che s'identificava col suo ideale.

Non per nulla, egli dà il primato artistico alla *Laus Vitae* piuttosto che al libro di *Alcione*: e ancor oggi (cfr. Prefazione a *Risurrezioni*, Perella, 1922) è convinto che il trasferirsi della lirica nella biografia del Poeta riveli aspirazioni che non si possono esaurire nella formula dell'arte sensuale, perchè affermano un assoluto gnoseologico in cui si affaccia la divina ebrietà del mito.

Ma questa ebrietà, nella *Laus*, è ancora in fermento: ribolle come una materia incomposta in cui, è vero, s'intravede una bellezza misteriosa tutta corsa da fasci di luce accesa e abissale come in certe raffigurazioni bibliche della prima giornata di Dio, mentre nelle terze *Laudi* c'è già la calma dei grandi paesaggi nei quali risuona tutta l'armonia dell'Universo: e la gioia dell'uomo è ricantata con una ebrietà diversa.

Bisogna porre l'*Alcione* sulle vette dalle quali discende la nostra grande e più nuova poesia.

Solo in questo senso va inteso il lirismo naturalistico della poesia dannunziana; e solo per questa via si ricongiunge il diverso pensiero dei critici.

Il «diletto della vita e dell'amore» a cui si richiamava lo Scarfoglio, è proprio nelle pagine alcionie e conferma, in largo senso, l'incapacità del D'Annunzio a risolversi attraverso la cultura, perchè il suo sviluppo è di poeta barbarico; e non certo secondo gli schemi intellettualistici della *Laus*, ma per via di quelle nostalgie di libertà faunesche in cui egli ritrova la luminosità primigenia del suo essere divenuto anima del mondo.

E' merito del Borgese aver visto nella *Laus Vitae* «la favolosa esperienza interiore di dolore, di sforzo, di arbitrio, di sogno» (*Vita e libro*, 3ª serie, pag. 446) che rese possibile il sorgere di *Alcione*: aver sentito il «dramma» vissuto dal Poeta prima di giungere alle opere «della vittoria»; ma era necessario spostare i termini di giudizio verso l'*Alcione* (pur non dimenticando — come vuole il Borgese — che liriche come *Ver blandum*, *La Felicità*, *Fioronvi donne serene*, *Natura mia madre immortale*, ecc., sono sulla medesima via dei capolavori alcionei), perchè la *Laus* è una di quelle opere in cui lo spirito faticato ha le grandezze e gl'impeti dei momenti eroici (Thovez disse: «è un mare fangoso di parole, in cui emergono isole fiorenti di bellezza e scogli di rude grandezza tragica»: nel *Pastore*, pag. 291), in quanto contiene la storia d'un'anima procellosa vicina alla luce; ma ci sono ancora troppe incrostazioni pratiche e troppe vestigia del passato.

Se il saggio crociano era valso a metterci sulla buona strada per molte questioni essenziali circa la natura e il valore della fantasia dannunziana, quello del Borgese ha reintegrato la posizione del D'Annunzio nella poesia italiana in ciò che di nuovo e di grande essa recava fra noi, ed ha aiutato lo sviluppo della critica posteriore.

Purchè mi s'intenda con discrezione, dirò che il *D'Annunzio* di Alfredo Gargiulo (Napoli, Perrella, 1912) ha origini da alcune pagine del Borgese, e — lasciando stare i problemi collaterali che non interessano il particolare carattere di quest'articolo — precisamente da quelle nelle quali era urgente progredire sulle conclusioni precedenti.

S'imponeva, cioè, un nuovo esame dei rapporti ideali e artistici delle *Prime* e delle *Terze Laudi*: e il Gargiulo non erra quando estrania dall'*Alcione* il superuomo, di cui vede tracce nella ribollente materia del libro di Maia, e si accosta all'*Alcione* con la certezza di trovarvi i più puri capolavori dannunziani.

Solo che l'interpretazione ch'egli ci dà di quest'arte è meno comprensiva di quello che ce ne avea dato il Borgese, perchè se è vero che si tratta di studiarla come realizzazione di paesaggio, non è men vero che non s'intende il significato intimo e profondo di questo «paesaggio» se non lo si colloca fuori d'una semplice gioia visiva, conferendogli un'intensità spirituale (quel «sentimento» a cui allude il Gargiulo) ch'è l'«imperiosa gioia» con cui il Poeta esalta la divina natura.

Paesaggio «orgiastico, invaso di luce, carico di profumi»: visto e sentito secondo una concezione del mondo ch'è ribellione ai vincoli sociali e conquista della bella libertà faunesca.

La coscienza storica di questa posizione dannunziana investe il credo e il sentimento di tutta una civiltà che non diremo qual sia, perchè dovremmo insistere lungamente sul binomio Rousseau-Tolstoi, di cui il Borgese ha sentito l'importanza ed anche la giustezza storica quando à precisato la via *divergente* che il D'Annunzio à tracciato rispetto a Tolstoi nella realizzazione del mito naturalistico; e stabilire le sue vigorose filiazioni da quell'*umanesimo europeo* che dall'età di Wordsworth e di Goethe arriva fino a Carducci.

Ma per mantenersi a quest'altezza e vivere, con l'impeto della sua ferinità, in una solitudine primeva, gli sforzi furono molti e drammatici, perchè non sempre egli riusciva a dimenticare quell'altra sostanza viva della sua anima che lo riconduceva verso gli uomini e gli dettava le pagine in cui era dimenticata la felicità egoistica nel suo possesso del mondo e si abbandonava all'umiltà segreta della tristezza. Questa nota, dirò, dimessa, gli suggerisce alcune visioni melanconiche (i *Madrigali di settembre*, ad es.) e quasi tutto il *Notturno*; nel quale, però, ritorna la virile tristezza delle Terze Laudi, così lontana da quell'altra tristezza — malata e perversa — del *Poema paradisiaco*, dell'*Isotteo*, della *Chimera*, delle *Elegie romane*.

L'arte del D'Annunzio procede per sviluppi alternati e disuguali, ma sempre paralleli; tanto è vero che accanto alle opere maggiori non riesce difficile collocar le minori e interpretar queste come soste dello spirito del poeta tra una vetta raggiunta e un'altra da raggiungere.

Questa discontinuità di valori ha agevolato il lavorio e il dissidio della critica: e ha alimentato il saggio recente di Francesco Flora (*D'Annunzio*, Ricciardi, 1925), nel quale tutta questa elaborazione prende forme caratteristiche e mature, testimoniando un'esigenza ch'è la presa di possesso della nuova generazione rispetto a quella che si formò e maturò negli anni del maggior dominio dannunziano.

L'impostazione del libro del Flora è tacitamente polemica: fa tabula rasa di tutta quella critica post-bellica (Brueres, Piccoli, Pasini) che à tentato di stabilire strettissimi rapporti fra la poesia del D'Annunzio e l'uomo: fra le pagine in cui si riversa l'esaltazione eroica del Poeta e le gesta del combattente.

Il Flora rimette, energicamente, in primo piano la poesia e distrugge, nel D'Annunzio, i residui del letterato - così tirannici in lui - per quanto, in più punti, siano da spostare i termini di giudizio per ricondurli verso confini meno angusti e più comprensivi della fantasia dannunziana.

Si è ormai d'accordo che la *lussuria* spieghi l'arte dell'Abruzzese; ma credo che si debba badare più liberamente a quell'elemento d'ispi-

razione titanica e naturistica così ben definita dal Borgese, dal Gargiulo e dal Cecchi, e sulla quale dovrà insistere chiunque voglia riprendere il problema artistico dannunziano, perchè è la sola interpretazione che possa spiegare, senza avarizia, le caratteristiche della fantasia del nostro grande Poeta e indicare le zone di luce dei suoi canti.

Il Flora, attratto dalla sua indagine negativa, non à isolato il D'Annunzio maggiore o vi ha insistito poco: à badato di più a collocar l'analisi là ove il Croce aveva gettato le prime fondamenta per una giusta valutazione dei difetti essenziali di questa personalità.

Noi, oggi, abbiamo, con più convinzione, gli elementi del D'Annunzio minore, perchè su di essi, ormai, i consensi sono pacifici (e dovevano sembrar pacifici fin dal 1912 in cui apparve il saggio del Gargiulo: con tutte quelle correzioni, s'intende, ch'era giusto fare); ma sembriamo poco disposti a gustarci la bellezza di quest'arte. Colpa, forse, del Poeta che ha profuso tesori di poesia in un campo torbido e bituminoso in cui cresce una flora doviziosa e malata, e che si è prodigato abbondantemente, alimentando una lussuria non minore della sua: la lussuria dei critici spasimosi e irrequieti.

Le pagine del Flora sottintendono un'inquietudine critica che mentre assimila e risolve, per conto suo, le vecchie soluzioni, getta nuova luce d'indagine su particolari che sembravano abbondanti o definitivamente composti nel tranquillo rigorismo della prosa critica.

E per questo dal suo esame i giudizi nei quali si era da tempo concordi si manifestano in un aspetto nuovo e concorrono a rendere più definitivo il nostro atteggiamento di fronte a D'Annunzio.

E' inutile seguire il Flora in tutto ciò che egli dice, e determinare le sue conclusioni rispetto a questo o a quel libro dannunziano, perchè preme di più intendere l'animo con cui egli discute l'arte del Pescarese, e le sue relazioni coi predecessori.

Un progresso incontestabile è questo: che mentre i critici precedenti si erano rivolti, in via generale, a un contenuto astratto, senza che le loro formule nascessero e prospettassero sempre nella viva sostanza d'un giudizio d'arte, il Flora trasferisce la «formula» in un terreno più concreto e se ne serve per misurare non più la ricchezza e la potenza psicologiche del poeta, ma la potenza e la ricchezza della sua arte «liberata» o le zone d'ombra e i limiti di essa.

Il Flora è convinto di ciò (e lo à bellamente sostenuto su *La fiera letteraria*, II, 38 e 39); ma non bisogna dimenticare che il «dilettantismo di sensazioni», la «ferinità», la «cupidigia visiva» (formule per le quali il Flora trova un termine riassuntivo: la «lussuria») sottintendevano un'esigenza critica superiore che, mentre affermava un carattere di determinazione contenutistica, lasciava liberamente emergere il giudizio estetico.

Quando il nuovo critico ci dice che il suo intento è stato di studiare la sensualità dannunziana non per farne un «carattere d'inferiorità o per condannarla, ma solo per meglio definire l'essenza poetica del D'Annunzio» (pag. 3), noi comprendiamo che questo è stato anche il compito degli altri critici, e avvertiamo nelle sue parole una preoccupazione di originalità che veramente il Flora non ha bisogno di rivendicare, così profonda e sofferta è la sua esperienza umana e letteraria.

Tanto più che subito dopo si chiarisce il senso della sua premessa: e la sensualità con cui il Croce aveva qualificato l'arte del D'Annunzio perde la sua funzione d'ispiratrice.

Il Flora, infatti, nega che dalla lussuria possa nascer la poesia e sviluppa un concetto assai fecondo: che, cioè, il D'Annunzio è poeta quando vince nella «purezza rappresentativa il diletto bruto dell'immaginazione sensuale».

(Belle le pagine dedicate a *Terra Vergine*: ove la materia sensuale diventa «vivo sentimento del poeta», perchè «se le creature umane e terrestri son tutte in ardore e in foja, non ànno impudicizia letteraria, perchè il poeta le contempla e le rappresenta»).

Il saggio del Flora condensa un quarantennio di esperienza critica (non è forse vero che nel suo giudizio dell'*Intermezzo* sono entrati molti sentimenti del lontano Scarfoglio: più di quanto il Flora non voglia?) e afferma il valore e, direi, la grandezza di certe interpretazioni dalle quali è impossibile scostarsi e alle quali forse mancava — come manca al libro del Flora — la virtù di collocare la poesia del D'Annunzio nello sviluppo della coscienza artistica e intenderne le vaste significazioni nel perenne fluire della nostra vita spirituale nella vita europea.

Non è, questo, un concetto retorico della critica, come il Flora inclina a credere (pagg. 10 e 11 del suo libro), ma un tentativo di studiare le origini e la formazione d'un temperamento non solo attraverso l'impulso della sua caratteristica (chiamiamola sensualità o panismo, ecc.), ma in una più schietta e, direi, più cordiale manifestazione dell'animo poetico di fronte all'universo.

G. A. PERITORE.

STILE

Le style n'est nullement un enjolivement comme croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est — comme la couleur chez les peintres — une qualité de vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas d'autres. Le plaisir que nous donne un artiste c'est de nous faire connaître un univers de plus.

MARCEL PROUST.

(Da una intervista pubbl. nel *Temps* del 12 nov. 1913 e riprodotta nel numero del 1° novembre 1926 della *Revue de France*, pagine 65-68).

La giostra dei pugni

Cappa e spada

Mi soglio immergere, quando voglio riposar la mente e passare il tempo a mio agio, nella lettura dei romanzi «di cappa e spada». Questo termine comprende per me un ambito molto più vasto che non sia delimitato dalle copertine dei romanzi a dispense settimanali di Sonzogno e Nerbini: è il segnale di confine d'un aerocoro incantato, le cui cime molto ineguali corrono tra De Vigny e Dumas, Sue e Ponson du Terrail, Cooper e Stevenson, Verne a Mayne-Reid, Boussenard e Salgari, Wells e Rosny *ainé*. Alcuni di questi autori riprendo, naturalmente, in mano per rinnovare impressioni dalla prima giovinezza e soppesarle con occhio critico; altri vengo conoscendo più largamente di prima; la mia sensibilità o esperienza di critico eccita in me qualche sussulto di riso e certi tratti, combinazioni e svolte che per la loro semplicità tengono del ridicolo; ma respiro un'aria sana, cammino senza tormento, o mi rifaccio un po' di verginità alla fantasia. La grande fortuna di Stevenson e di Wells, la persistente leggibilità di Jules Verne, nascono precisamente dall'aver essi rinnovato il romanzo d'avventure che anticamente trovava il suo ambiente negli intrighi di corte codificati da *Cinq-Mars* e dai *Tre Moschettieri*, ma conservato sostanzialmente il loro stile.

Non nascondo paradossali ravvicinamenti. Tutti gli autori che ho accozzati insieme costruiscono in sostanza il loro romanzo in una stessa maniera: poche figure notevoli, delineate semplicemente, con caratteri ben costanti, spinte da una chiara legge interna verso una direzione fissa; relazioni altrettanto semplici, casi ovvii ed elementari, amori e tradimenti, alleanze e congiure, inseguimenti e duelli, matrimoni e morti; passioni vivaci e decise, ostinate nella virtù o nel vizio, suggellanti l'anima o capaci di trascinarla in perdizione; ma in questo mondo, che potrebbe dirsi cubistico, si muove la vita. Fatti si svolgono o fatti si narrano; cose e azioni concrete e definite sfilano come sopra uno schermo, i discorsi, o prolissi o schematici, hanno sempre un contenuto nettamente specificato; e una logica convincente e avvincente regge questo mondo, per me così illogico, in modo da imporlo al mio rispetto e al mio interesse. Finalmente, qui mi posso abbandonare a quel beato criterio, che i libri buoni e belli si riconoscono dal non poterli lasciare senza averli finiti di leggere.

Il romanzo contemporaneo, di cui pur sono amoroso e assiduo lettore in ore di maggior tensione, si è installato in un campo assolutamente opposto. Primo, evidente suo carattere è la staticità dell'azione; per centinaia di pagine non si avanza di un passo. Interminabili pescagioni di *souvenirs*, conversazioni infinite occupano il posto dei duelli o delle congiure, degli inseguimenti e degli abbordaggi. Lo stesso Conrad, che ama il romanzo irrequieto, vi scrive *Chance*, in cui due personaggi discorrono per sessanta pagine sopra un marciapiede in attesa di una terza, che non esce mai; e se la letteratura inglese contemporanea annovera tra le sue perle quelle due meravigliose pellicole, tutte movimento a colpi di scena, che sono *L'uomo che fu Giovedì* di Chesterton e l'*Invisible Man* di Wells, ha generato anche l'analista Joyce, come la letteratura francese ha generato Proust. In secondo luogo, qui, indefiniti e inafferrabili, i personaggi snodano dal proprio seno vaste dipanature di stati d'animo, di sensazioni, di tendenze: cose soffici e molli come bambagia, in cui la mano si affonda senza trovare ostacolo. O alla sequela delle *élections* si sostituisce la dialettica dei tormenti, delle irresoluzioni, delle incertezze — ossia dei serpenti che si mordon la coda. E vi trovate di fronte, nell'insieme, a qualche cosa di slegato, di perfettamente reversibile, che potrebbe anche cominciare dall'ultima pagina.

In mezzo a tutte queste apparenze spiacevoli sta un grande valore, una vera rivoluzione artistica: sta, cioè, l'avviamento intimistico dell'arte moderna, che il romanzo contemporaneo a poco a poco ha realizzato. Ma il problema che resta da risolvere è appunto questo: raggiunto e conquistato il terreno della vita interiore, e muovendo le proprie fila in questo piano più ricco e più vasto, ottenere la stessa drammaticità e concretezza dell'antico romanzo; dare movimento e figura anche alle pallide ombre della subcoscienza, anche al mistero dell'inespresso; insediare la fantasia sul trono dell'analisi, l'immaginazione alla tribuna della psicologia.

La fede contro il dubbio

Ecco: per porre di questi problemi, e per scrivere in generale ciò che viene scritto su queste colonne, ci vuole molta fede.

Scrive un amico intelligente, in privata corrispondenza, intorno ai «propositi» del *Baretti*:

«Una cosa mi trova piuttosto scettico: anzi Le dirò che non credo affatto a una possibile educazione, da parte almeno di un foglio letterario, della folla dei lettori.

«Il programma sottintende la possibilità di esportare in Italia un'arte universale, un'arte cioè un po' meno di «cenacolo», della migliore che abbiamo, e un po' più nobile, anche moralmente, di quella che va per la maggiore. Tra l'altro, appunto il carattere «intimista» del moderno spirito artistico il quale, nelle forme con cui viene finora espresso in Italia, ha poche *chances* di giungere alla generalità dei lettori. Inoltre, una classe di lettori medio-colta nel gusto moderno in Italia mi pare che non esista ancora. Non si sa se essa si stia formando tra i giovani delle Università: comunque, penso che lo scrittore universale non possa sorgere finchè colui che potrebbe diventarlo non senta di avere un pubblico, più vasto di quello letterario, pronto a capirlo.

«Il popolo in Italia non può ancora fare che dell'arte provinciale, — la gente colta che dell'arte letteraria, la senso buono, — tutti gli altri che del giornalismo più o meno decente...

E' naturale, però, che in un programma di così vasta portata vi sia della fede pratica, e disperare assolutamente della sorte mentale della collettività italiana val meno che sperare assai da essa. Tanto più che ogni previsione, in questo campo può essere delusa dal sorgere dello scrittore che a suo modo superi i contrasti e si faccia leggere da tutti.»

Io non sono molto entusiasta di questo mito dello «scrittore», unico e grande, anzi «universale»; ma sottoscrivo in sostanza a quanto ha scritto l'intelligente amico. La fede che dobbiamo avere ha appunto un fondo di scetticismo, che solo può illuminarla e guidarla a svolgere una certa azione, e vincere il dubbio.

Barbey d'Aurevilly

Che del resto non si sostengono qui tesi impossibili o inattuabili, ma solo umani desideri o esigenze di chi ama l'arte e il bello. La storia di ogni letteratura offre esempi d'ogni sorta a nostro suffragio. Uno è quello che ci offre l'autore delle *Diaboliques* e delle *Nouvelles* celebrato lo scorso anno per varie funebri circostanze in discorsi e in libri, ma conosciuto e ricordato dal grosso pubblico letterario solo per le sue eleganze snobistiche e per le sue fiere polemiche contro l'Accademia.

Barbey fu un magnifico scultore di figure, truculente e sanguigne o terribilmente marmoree; amò, con gusto non sempre felice, le visioni atroci e gli orrendi fatti; ma la sua dote più grande è di aver saputo plasmare i suoi titani con una massa di elementi immateriali, estratti da una sensibilità tutta soggettiva. Quello stesso *animus* interioristico che si espandeva nelle fortunate visioni di Baudelaire o formava, gocciando da una volta di diaspro, le tremule stalattiti di Théophile Gautier, prese nella forte e rude mano dello scrittore normanno lo stampo della vita concreta, dell'azione appassionata e travolgente. Vero è che lo sforzo di dare un aspetto nettamente pragmatico e violentemente scolpito a un fondo fluido e fuggevole esaurì in gran parte questa foga attivistica, e ciò che «fanno» i personaggi di Barbey è poi ben poco, o artificiosamente troppo, rispetto a ciò che dovrebbero fare. Ma il merito di chi seppe crearli resta sempre cospicuo.

Lirica Tedesca

E ancora un esempio.

Nessuno, credo, ha tratto dall'*Antologia della lirica tedesca* del Gianturco, e dall'eccellente esposizione informativa della Mazzucchetti (Il nuovo secolo della poesia tedesca, ed. Zanichelli), i dati di un problema che pur si deve impostare. Che cosa significano tutte quelle scuole, tutte quelle etichette di cui pullula il campo della nuova Walburg? che valore possiamo assegnare a questi infortunatori dello stile e della grammatica, del metro e della sintassi?

In realtà quando studiamo i lirici banditori della rinnovata anima e del rinnovato cuore germanico, quando scegliamo i più belli di questi fiori nati dello spasimo di una crisi e dal tormento di un'onta, ci troviam sempre fra le mani uno stesso risultato: siamo di fronte alle ricerca multiforme di una nuova maniera di espressione che si adegui perfettamente al nuovo mondo poetico. Anche le minuzie e i colpi di testa, come la soppressione dell'articolo, sono indice di questa tendenza. Ma essa, nei vari indirizzi che vogliono realizzarla, mira appunto a trovare una forma in cui abbia movimento e determinazione anche il più vago *senso* affiorante dalla subcoscienza o discesa dalla iperpsiche. Vuole quel che vogliamo noi, che l'indefinito, l'inespresso sia espresso: ben sapendo come altrimenti essi sono soltanto il mal definito e il male espresso.

Critica modernissima

Da qualche settimana la *Fiera letteraria* non reca più la rubrica delle «Informazioni bibliografiche». Dolenti di non avere più alla mano questo utile notiziario, abbiamo cercato le ultime puntate che ne sono comparse, e letto, con stupore, in una di esse quanto segue:

«*P. Bourget - Le danseur mondain*: Racconto dell'infelice passione di un'attrice alle prime armi o ancora ingenua per uno scrittore celebre e corrotto dalle pericolose tentazioni del successo.

• *De Ségur - Avventure di tre orfanelli*: storia di tre fanciulli orfani che dopo molte avventure conquistano col lavoro intelligente una ottima posizione sociale.

• *M. Marian - Il fallo paterno*: Strane gesta di un uomo troppo attaccato al denaro cui la figlia morendo ricorda le cattive azioni compiute per ripararle.

• *Sem Benelli - Il vezzo di perle*: il basso amore di un principe russo per una prostituta che lo soggioga.

• *Nicodemi e Mirande - La pierina*: scene parigine moderne di una giovine calunniata che prova la sua innocenza e così riunisce due sposi divisi.

• *Croce Benedetto - Riduzione della filosofia del diritto alla filosofia dell'economia*: libro compiuto che offre in iscorcio i problemi fondamentali della filosofia del diritto secondo la riflessione più matura a cui è giunta da noi questa disciplina.

• *Pestalozzi - Mie indagini sopra il corso della natura nello svolgimento del genere umano*: il contenuto del libro è fondamentalmente questo: l'uomo che è egli nei 3 Essenze dei tre stati: animale, sociale, morale».

Epitaffio

Giace sotto duecento versi endecasillabi foscolo-leopardiani pubblicati in Firenze per A. Vallecchi l'anno 1926 col titolo di *Elegia dell'Ambra*.

Ardengo Soffici pittore e poeta, già futurista, un tempo ricco dispensatore di audaci e fresche nudità di lingua e di stile, maestro di arguto visioni,

ammalatosi di ortodossia e di filisteismo l'anno 1923, tanto che fu obbligato a cercarsi la stampella di una «maniera»;

non riuscendo a cavare più da se stesso, quale era stato negli anni migliori, nemmeno una maniera, chetamente si ritrasse egli esercizi di versificazione dei beati anni passati in liceo,

e rinfrescò, dai quaderni classificati con *otto decimi*, le descrizioni della rondine che migra e delle toscane ragazze che scartocciano il granturco, del sol novello e della «oscura chiarità del novilunio»,

a tutti proclamando: *Altro lo stile or di mia vita!*

Riposi in pace.

Uno dei Verri.

IL BARETTI

Fondatore: PIERO GOBETTI

Anno IV - N. 2 MENSILE LE EDIZIONI DEL BARETTI CASELLA POSTALE 472 TORINO Febbraio 1927

ABBONAMENTO per il 1927 L. 15 - Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Nell'anniversario della morte di PIERO GOBETTI

Parigi, 16 Febbraio 1926

Dissertazione su Paul Valéry

Pochi scritti, riducibili a tre o quattro volumi non grandi; tre parche raccolte di versi; una fama di ermetismo e di inesplorata oscurità, di «snobismo» intellettuale e artistico, di tormentosa scrupolosità autocritica; una fisionomia difficilmente afferrabile, che il suo possessore si è compiaciuto di sfumare ancor più, se era possibile, negli «entretiens» autobiografici concessi all'infaticabile Frédéric Lefèvre. In queste poche linee si racchiude la notizia che hanno di Paul Valéry alcuni milioni di europei malamente infarinati di cultura spicciola. Notizia, come si vede, estremamente povera, anche se si tien conto della sua necessaria superficialità (1).

Ma Valéry non dischiude nulla di sè stesso se non a chi lo studi e lo ami. Tali le melagrane ch'egli ha così potentemente descritte, proprio a simboleggiare il tesoro dell'ingegno umano. Parlando di Marcel Proust (*Hommage*), dice che certi scrittori difficili meritano di essere benedetti per l'educazione che dànno al lettore, risollevandolo alla perduta capacità di comprendere coloro (e sono i più grandi) che non scrissero per i lettori. Ora, il detto potrebbe a suo riguardo invertirsi: gli dobbiamo essere grati della raffinata intelligenza che ci è d'uopo risvegliare in noi stessi per comprenderlo. E grati, non meno, dell'immenso fiotto di idee risvegliate da poche sue pagine, della peculiare sensibilità eccitata in noi da un suo verso. Egli stesso ha forse dato la chiave del proprio enigma quando ha fatto spiegare dalla signora Teste la sensuale gioia con cui ella ascoltava le riflessioni sublimi e incomprensibili del marito, e la ragione perchè, senza la certezza di essere amata, si sentiva presa e assorbita da lui: «Je me sens vivre et me mouvoir dans la cage où l'esprit supérieur m'enferme, *par sa seule existence*. Son esprit contient le mien... je ne laisse jamais de ressentir l'empire de ce puissant absent.... Jamais je ne me sens l'âme sans bornes... Mais environnée mais enclose. Mon Dieu! que c'est difficile à expliquer!... Je ne veux point dire *captive*... Je suis libre, mais je suis classée...».

* * *

Da giovane, Paul Valéry amò le sue idee, il suo mondo spirituale, al punto di volerlo tener nascosto, come un tesoro, nell'ombra della memoria. E solo a poco a poco venne perdendo questa delicata e altera ritrosia: si rassegnò a «comunicare» agli altri quello che aveva creato per sè. Ma con una sofferenza di cui è segno il suo insistere su questo fatto: che quasi tutto ciò che ha stampato egli lo ha scritto per occasione o per commissione. Anche oggi, del resto, i suoi libri sono quasi introvabili e con grande lentezza si ristampano. E non sappiamo bene come prender la cosa: se si tratti di atteggiamento o di temperamento, di una situazione parallela a quella dell'antico amor di epinici ovvero di un effetto ben naturale della troppo esercitata autocritica. Certo è che il cervello di Valéry, per trent'anni intento a meditare sulla vita e a cercare di prenderla nella triplice morsa della poesia, della filosofia, della scienza, ha dovuto giungere alla consumazione di se stesso come interesse attivo, come desiderio del mistero. Ha conosciuto «cet ennui parfait, ce pur ennui..., qui n'a d'autre substance que la vie même, et d'autre cause seconde que la clairvoyance du vivant» (*L'âme et la danse*). Ma di qui è nata, fortunatamente, la *sua* poesia, ad un parto con certo sottile tono umoristico e ironico; Valéry è divenuto il poeta della tragedia dell'intelletto; e così si è gettato dietro le spalle tutto il peso morto della sua educazione simbolistica.

Non cessa tuttavia di essere, per quanto poeta e filosofo nuovo, l'ultimo dei simbolisti: chiude il ciclo aperto da Baudelaire e disegnato da Mallarmé. E spesso ritorna ne' suoi scritti la nostalgia di quella grande scuola, la cui insegna volle dire un po' di tutto, ma le cui basi erano ricche di dottrina e di cultura e sostennero edifici di non comune possanza intellettuale, macchine di straordinaria finezza critica. Ritorna anche in lui, anzi persiste, l'elemento più costante in tanta varietà dei simbolisti, che è per avventura proprio il simbolo. E direi che in Valéry, come simbolista *après-lettre* e per conto proprio, il simboleggiare è più organicamente fuso con la poesia, e relativamente più chiaro, una volta che ci siamo collocati sul piano della difficile verità che vi è riposta. Al simbolismo si riattacca poi Valéry per la ormai celebre definizione della *poesia pura*, data nella prefazione alla *Connaissance de la Déesse* di Lucien Fabre (*Avant-propos*): secondo la quale, pura poesia sarebbe ciò che nella poesia rimane dopo le successive sottrazioni di tutto ciò che (filosofia, teologia, scienza, storia, psicologia, etc.) potrebbe essere benissimo detto in prosa. Come se la poesia avesse un oggetto determinato, diverso dagli oggetti delle altre *formae mentis!* Ma poichè Valéry è veramente poeta, e alla poesia attribuisce d'altra parte una specie di funzione mistica, possiamo in via eccezionale non infierire troppo contro la sua definizione: tanto più che essa in concreto ha avuto per il suo autore non altro significato che di una forte esigenza al riassorbimento nella poesia di tutte le soprastrutture simbolistiche. E cerchiamo piuttosto di arrivare alla fonte di questa poesia.

* * *

Gli eroi del mito valeryano son due, uno fittizio e l'altro leggendario. Eroe fittizio è Monsieur Teste; e dica pure Henri Brémond che questo personaggio esiste, noi crediamo più volentieri a Paul Valéry stesso che ce lo dichiara fantastico: disposti solo ad ammettere un uomo reale che gli somigli molto da lontano e che potrebbe essere, questa volta contro i suoi dinieghi, Valéry medesimo. L'eroe leggendario è Leonardo da Vinci, contemplato in una divina aureola di onnipotenza intellettiva; non quale fu, ma quale avrebbe dovuto e potuto essere il vero Leonardo, secondo le sue intenzioni. Facendo giuoco su questi due eroi, ora descrivendoci caratteri e abitudini del signor Teste e ora addentrandosi nella profondità del genio leonardesco, Valéry è prima di tutto un innamorato dell'intelletto, un adoratore della ragione. L'esercizio della facoltà critica intelligente in tutte le sue funzioni analitiche e costruttive rappresenta per lui la più alta gradazione di spiritualità a cui possa l'«io» elevarsi. Realizzare tutto come pensiero, annullare nella interiorità delle più versatili cogitazioni la bruta esteriorità delle cose e dei fatti, classificare, combinare, dedurre: ecco la gloria dell'intelletto. Saranno tutte opere vane, ma senza di esse la civiltà umana non sussisterebbe, in nessuna forma: poichè l'intelletto è fattore e signore di tutti gli schemi e di tutte le forme. Leonardo incarnò più di tutti i mortali questa capacità intellettiva, al punto che per lui artista la sola impostazione di problemi tecnici ebbe importanza maggiore della creazione artistica, più di tutti amò l'*ostinato rigore* della ragione, il corruccio battito del pensiero che si ripercuote nell'infinito. E il solitario Monsieur Teste ama a sua volta la riflessione profonda, che tutto afferra nelle sue maglie, tutto coordina e organizza in sistema: e addentrarsi per queste vie dove il mistero perde a poco a poco la sua consistenza e svapora, saggiare continuamente le forze del pensiero in un magistrale lavoro di forgiatura e di cesellatura della materia più varia, dominare e comprendere... Poi, quando ritorna a galla da tanta profondità, pare che venga dagli abissi dell'essere e del non essere...

Sarà l'intelletto un puro strumento pragmatico, sarà un mero punto di vista, vano come tutti i punti di vista: anche così esso ha un valore estetico e pratico di primissimo ordine. L'attitudine intellettuale costituisce infatti uno dei principali caratteri dell'arte di Valéry, e quello in particolare per cui essa, nascendo da un'ispirazione modernissima, ha subito dai suoi inizi assunto tutti i tratti di una perfetta classicità. La chiarificazione del plasma poetico in elementi intellettuali, o viceversa la sua elaborazione da parte di questi, e in generale la tutela della fantasia per parte dell'intelletto costituiscono invero il nocciolo dello spirito «classico» e conferiscono alle sue creature quella immota aureola di perpetuità, di permanenza fuori del tempo, che nitidamente le distingue. E veramente nessuna immagine meglio serve alla definizione di Valéry poeta, che quella di un maestro orefice, padrone di tutti i segreti dell'alchimia, il quale d'una informe rosseggiante pasta d'oro fuso trae finissimi e delicati ricami, leggeri come d'aria e saldi come di ferro: d'oro la custodia, d'oro il gioiello, tutta l'opera ha i segni della sua magia. Certamente, se la poesia ha bisogno dell'intelletto per la propria finitura, (e soprattutto nel caso di una poesia così riflessa come questa, essa è davvero *poesis quaerens intellectum*), non potrà mai essa ridursi ad opera d'intelletto, se non nel caso che non si veda poesia fuori della tecnica, e l'abuso di intelletto è spesso esiziale ai poeti. Ma in Valéry i due elementi sono così fusi, la poesia vera e propria è così ricca e la critica dell'intelletto così recisa, che possiamo anche menargli buona una cattiva teoria, tanto più che questa corrisponde a un tipico suo atteggiamento spirituale.

La critica dell'intelletto era del resto conseguenza inevitabile, e immediata, della esaltazione dell'intelletto. La contemplazione della pura unità logica discopre lentamente ma sicuramente il carattere mitologico della pura unità; la maestria perfetta nell'uso degli schemi logici conduce presto alla coscienza della loro superficialità. L'essere, che prima era facilmente ammesso come assoluto nel pensiero, diventa ora una macchia nella purezza del non essere: e il pensiero, ritrovato se stesso come invariante al fondo di tutti gli schemi dissolti, invano cerca le condizioni della propria esistenza e la spiegazione della propria attività.

Quel che era assoluto (il logico) si palesa ora relativo; quel che era relativo (l'illogico) si illumina di una nuova assolutezza. Il vero assoluto si trova fuori del mondo dell'intelletto: esso è la vita, il movimento, il cangiamento: i suoi elementi non sono quantitativi ma qualitativi: la possibilità di afferrarlo non è data nella conoscenza intellettiva ma nell'azione e nell'intuizione, che, sia pure per un istante, ci rendono padroni della realtà viva e cangiante. E' questo lo spunto fondamentale per cui Valéry può essere avvicinato al bergsonismo: il quale, come si vede, rappresenta solo un momento del suo pensiero — ma quello per altro che ne definisce il punto d'arrivo e alcune ispirazioni principe. Del resto Valéry non è bergsoniano nelle sue ardite sbozzature di metafisica dualistica e nemmeno bergsoniano nella sua tenace perseveranza a salvare all'intelletto la sua funzione di maestro e guida dell'arte. Poichè egli sostiene che appunto per la fluida e inalterabile natura della realtà l'intelletto rappresenta ancora il migliore organo pratico per assimilarla e plasmarla e rivendica all'arte, classicamente intesa, il vanto della massima intellettualità.

* * *

Senza dubbio, l'arte di Valéry è tutta estremamente intellettuale, cioè «tecnica». Il tecnicismo valeriano è quanto di più raffinato nel suo campo si possa mai pensare. Un verso del poeta è sempre un gioiello di bulinatura, una sua stanza è un capolavoro di architettura. Tutto l'immenso arsenale della retorica e della poetica tradizionale ha servito qui alle prime lavorazioni della materia bruta; tutta la criteriologia di una squisita e penetrante esperienza è entrata in giuoco per la scelta e l'ordinamento definitivi, dal metro alle virgole. Quando Valéry chiama, come spesso gli accade, *illustre* un verso di Racine o di Shakespeare, sentite in quell'epiteto una particolare coscienza dell'opera d'arte: la coscienza del cesello. Ma l'intellettualismo sarebbe ancora ben limitato se si fermasse a questo punto: più ancora esso si manifesta nella ricerca di una superiore e ideale unità per la poesia nella subordinazione degli svolgimenti e dei minimi particolari al momento centrale del tema.

In un'epoca di frammentarismo e di *dada*, Paul Valéry non ha avuto alcuna esitanza a proclamarsi loico e sistematico, dopo avere egli stesso scoperto nel preteso universo del pensiero un incoordinabile «pluriverso» e nelle singole cose il diritto a rivendicare ciascuna *son infini à soi* di fronte all'infinito dell'intelletto che presume dominarle e limitarlo. Vero è che questa loicità è qualche cosa di molto sottile e di molto alto: ma sempre in Valéry si afferma e sussiste. Essa ha praticamente sostituito per lui il simbolo della vecchia scuola da cui è uscito.

Ma apriamo a caso uno dei volumi di versi ch'egli ha preziosamente raccolto: studiamo qualche poco anche uno dei più brevi componimenti, come quelli che accompagnano questo saggio. E troveremo subito, non senza qualche sorpresa, che la plastica, i colori, le assonanze, e insomma tutto l'impasto della poesia, sono di natura specificamente opposta alle premesse e al metodo e agli scopi artistici. Questo poeta dell'intelletto si nutre della più carnosa sensualità: i suoni e i ritmi della sua arpa tendono tutti al verso più concreto della scala lirica: le immagini si appesantiscono tutte di una appariscente materialità. Leggendo e meditando, avvertite costantemente l'atmosfera di una *suite* logica: e spesso siete forzati ad avvertirla dalle forme ellittiche e dai passaggi aperpindarici in cui Valéry è maestro. E tuttavia le maglie di questa sottile trama cogitativa sono formate di puri dati sensibili e velate di viscose iridescenze corporali: tutto è in essa estremamente «fatto» piuttosto che «idea», sensazione piuttosto che sillogismo. Nell'unità dell'arte si ricompone il dualismo di cui era vissuta la filosofia valeriana; altra prova migliore non v'ha, del resto, che senso e intelletto non si possono tenere artificiosamente separati: perfezioniamo l'un d'essi al massimo grado, e arriveremo a cadere in pieno nel regno dell'altro.

Le maggiori creature poetiche di Paul Valéry presentano pertanto aspetto composito e denso di svariatissimi contenuti: ma tutte convergono in un sol tipo. Sia che egli mediti, da un piccolo cimitero presso il mare, sulla vita e la morte e le leggi del cosmo (*Le cimetière marin*) riflesse nel mistero oceanico; o che tenti di rivelare (*La jeune Parque*) i segreti della subcoscienza ai limitare della vita, o di ricostruire (*Narcisse*) il dramma interiore dell'«io» proteso alla ricerca di sè; o che, ancora, delinei la tragedia teologica del peccato originale (*Ebauche du Serpent*) dal dirompersi dell'unità primitiva nella molteplicità del mondo: il «tipo» è costante. Addirittura potrebbe dirsi che si tratta dell'applicazione di un metodo, se non di quella «méthode» suprema a cui il poeta da tanti anni platonicamente aspira. A stringere in breve, possiamo dire che si tratta di questo: un'idea tutt'altro che primitiva, anzi ottenuta attraverso una complessa elaborazione mentale viene per così dire precipitata dal cielo del pensiero a incarnarsi, per operazione fantastica, in un sinuoso corpo di rappresentazioni sensibili; essa perde in questo tragitto tutta la sua aureola dimostrativa, ma i fantasmi di cui si riveste e in cui si perde sono sottilmente coordinati e foggiati in modo da restituirgliela; la poesia si mantiene costantemente sul limite dell'uno e dell'altro campo, con una specie di indecisione che di fatto conferisce molto alla sua perfezione unitaria. Tutto l'insieme riesce a provocare quasi inavvertitamente nel lettore un turbinoso lavorio di intelligenza pari a quello del creatore: e senza questo lavorio non si può andare avanti. Ma, pur quando siamo riluttanti e stanchi non possiamo sottrarci alla magia del poeta.

Se vogliamo esprimere tutto ciò in una sommaria definizione, diciamo che Paul Valéry è un alessandrino del romanticismo (o un romantico dell'alessandrinismo contemporaneo, che fa lo stesso). La qual definizione, per quanto sbrigativa, ha forse il vantaggio di metter da parte le facili, troppo facili critiche ammissibili contro quel che di lui si è esposto e in genere contro l'opera sua. Si parta da un giusto concetto dell'arte, o da una valutazione critica della filosofia: la navicella di Valéry aprirà tosto molte falle e a stento si salverà per le sue quadrate vele. Ma si cerchi di capire la straordinaria complessità d'interessi da cui quest'opera è nata, e la meravigliosa potenza d'ingegno che c'è voluta a generarla: e Valéry sarà salvo, anzi trionfante. Perchè egli rappresenta in misura quanto mai compiuta e classicizzata la drammatica situazione letteraria del vero *novecento*, (non di quello che ancora è da nascere), e il massimo risultato che si possa trarre dalle sue intricate possibilità.

SANTINO CARAMELLA.

(1) P. V. è nato nel 1871. I suoi primi saggi furono: l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), ora accresciuta di una *Note e Digression* (1919); e *La soirée avec M. Teste* (1895) a cui si rattaccano la *Lettre de Mme Emilie Teste* (*Commerce*, II, 1924) e, indirettamente, la *Lettre à un ami* (ib., I, 1924). I versi giovanili sono raccolti in *Album de vers anciens*; quelli della maturità in *Odes* et *Charmes*. Tre fra questi componimenti si sogliono considerare come i più importanti e significativi: *La Jeune Parque*, *Le Cimitière marin*, *Ebauche du Serpent*. L'opera in prosa più vasta è rappresentata da "*Eupalinos, ou l'architecte*, précédé de *L'âme et la danse*": due dialoghi, platonici nello stile e nei personaggi. Il volume *Variété* raccoglie, oltre i due scritti vinciani, i saggi: *La crise de l'Esprit*, *Au sujet d'"Adonis"* (di La Fontaine), *Avant-propos* (a un libro di Lucien Fabre), *Au Sujet d'"Eureka"* (di E. Poë), *Variation sur une pensée*, *Hommage* (a Proust). Nella rivista *Commerce* abbiamo letto inoltre *Au sujet des "Lettres Persanes"* (VIII, 1926) e le prime tre lettere (*A*, *B*, *C*) di un *Alphabet* filosofico (V, 1925).

PICCOLA ANTOLOGIA di Paul Valèry

Les grenades

Dures grenades entr'ouvertes
Cédant à l'excès de vos grains,
Je crois voir des fronts souverains
Eclatés de leurs découvertes!

Si les soleils par vous subis,
O grenades entrebâillées,
Vous ont fait d'orgueil travaillées
Craquer les cloisons de rubis,

Et que si l'or sec de l'écorce
A la demande d'une force
Crève en gemme rouge de jus,

Cette lumineuse rupture
Fait rêver une âme que j'eus
De sa secrète architecture.

Gioventù

(Au sujet d'Eureka)

Avevo vent'anni, e credevo nella potenza del pensiero. Stranamente soffrivo di essere, e di non essere. A volte mi sentivo dotato di forze infinite. Ma queste cadevano innanzi ai problemi: e la debolezza dei miei poteri positivi mi gettava nella disperazione. Ero cupo e leggero, facile in apparenza e duro nel fondo, assai spinto nello spregiare e assoluto nell'ammirare; agevolmente m'impressionavo, ma era impossibile convincermi. Avevo fede in alcune idee che mi erano venute. Prendevo la conformità che esse avevano con il mio essere che le aveva generate per un segno certo del loro valore universale; e ciò che il desiderio genera è sempre quel che vi ha di più chiaro.

Queste ombre d'idee conservavo come i miei segreti di Stato. Ero vergognoso della loro stranezza; avevo paura che fossero assurde: sapevo che tali erano, e che non erano. Erano vane per sè stesse, ma possenti per la singolare forza derivante dalla confidenza che conservavo a me stesso. La gelosia di questo mistero di debolezza mi riempiva di una sorta di vigore.

Les colonnes

Douces colonnes aux
Chapeaux garnis de jour
Ornés de vrais oiseaux
Qui marchent sur le tour

Si froides et dorées
Nous fûmes de nos lits
Par les ciseaux tirées
Pour devenir ces lys!

De nos lits de cristal
Nous fûmes éveillées
De griffes de métal
Nous ont appareillées

Pour affronter la lune
La lune et le soleil
On nous polit chacune
Comme ongle de l'orteil

Un temple sur les yeux
Noirs pour l'éternité
Nous allons sans les dieux
A la divinité!

Musica e architettura

(da «Eupalinos»)

SOCRATE.— Intendere voglio il canto delle colonne, e figurarmi nel cielo puro il monumento di una melodia. Questa immaginazione mi conduce facilmente a mettere da una parte la musica e l'architettura, e dall'altra le rimanenti arti. Perchè una pittura, caro Fedro, non ricopre altro che una superficie, quale un quadro o un muro: e là sopra finge cose o persone. Del pari lo statuario non orna mai più che una porzione della nostra visuale. Ma un tempio, insieme ai suoi propilei, o l'interno del tempio, costituisce per noi una sorta di grandezza in sè compiuta, nella quale viviamo..., Allora siamo, ci muoviamo e viviamo nell'opera dell'uomo! E parte non v'ha di questa triplice estensione che non fosse opera di studio e di riflessione. In qualche modo vi respiriamo la volontà e le preferenze di qualcheduno: siamo presi e dominati nelle proporzioni ch'egli ha scelto. E non possiamo sfuggirgli.

FEDRO. — Senza dubbio.

SOCRATE. — Ma non vedi tu che la stessa cosa ci succede in un'altra circostanza?

FEDRO. — E quale cosa?

SOCRATE. — Di essere in un'opera dell'uomo come pesce nell'onda, d'esserne interamente bagnati, vivere in essa e appartenerle!

FEDRO. — Non indovino.

SOCRATE. — E che! forse mai tu non ne facesti prova, quando assistevi a qualche festa solenne, o prendevi parte a un banchetto, e l'orchestra riempiva la sala di suoni e di fantasia!! Non ti pareva che lo spazio primitivo fosse sostituito da uno spazio intelligibile e mutevole; o piuttosto che il tempo stesso ti circondasse d'ogni parte! Non vivevi in un mobile edificio senza tregua rinnovato e ricostruito in sè medesimo, tutto consacrato alle trasformazioni di un anima che sarebbe l'anima dell'estensione! Non era questo una mutevole plenitudine, simile a fiamma continua che rischiari e riscaldi tutto il tuo essere con una incessante combustione di ricordi e di presagi, e con una infinità di emozioni senza cause precise!...

FEDRO. — Sì, certamente. E anche ho osservato che essere in quella cinta e in quell'universo creato dai suoni, qui e là, era come essere fuori di sè stesso...

SOCRATE. — Ma più: non hai tu sentito quella mobilità come immobile, a paragone del tuo pensiero ancora più mobile! Non hai considerato, a momenti e come fatta astrazione da te, quell'edificio di apparizioni, trasfizioni, conflitti e avvenimenti indefinibili, come cosa da cui possiamo distrarci e a cui ritornare, a quel modo che per una strada, ritrovandola presso a poco tal quale!

FEDRO. — Confesso che mi capitava di staccarmi dalla musica senza saperlo, e in certo modo di lasciarla dov'era. Me ne distraggo per suo stesso inetto. Poi, ritorno nel suo seno.

SOCRATE. — Tutta quella mobilità forma pertanto quasi un solido. E sembra esistere in sè come un tempio costrutto intorno alla tua anima: uscire puoi e allontanartene; puoi rientrarvi per un'altra porta...

FEDRO. — Esattamente. Anzi, non vi si rientra mai per la medesima porta.

SOCRATE. — Due sono dunque le arti che rinchiudono l'uomo, o piuttosto l'essere nell'opera sua, e l'anima ne' suoi atti e nelle generazioni de' suoi atti...

Il sonno

(Alphabet, A)

Al principio sarà il Sonno. Animale profondamente addormentato; tepida e queta massa misteriosamente isolata, chiusa arca di vita che verso il giorno trasporti la mia storia e le mie sorti, tu m'ignori, tu mi conservi, tu sei la mia presenza ineffabile; il tuo tesoro è il mio segreto. Silenzio, o mio silenzio! Assenza, o mia assenza, mia chiusa forma, ogni pensiero lascio per contemplarti con tutto il cuore. Ti sei fatto un'isola di tempo, un tempo tu sei che si è staccato dall'enorme Tempo in cui la tua infinita durata sussiste e si eterna come una spira di fumo. Non vi ha più strano, non più pio pensiero; nè più tangibile meraviglia. Insaccibile è il mio amore davanti a te. Io mi chino su te, che sei me: a scambio non v'è tra noi. Tu mi attendi senza conoscermi, e io ti manco perchè tu possa desiderarmi. Sei senza difesa. Che male mi fai con il tuo rumoroso respiro! Troppo strettamente prigioniero mi sento della pausa del tuo sospiro. Attraverso questa maschera abbandonata tu esali il murmure dell'esistenza stazionaria. Ascolto la mia fragilità, e la mia stupidità è dacanti a me. Uomo perduto nelle tue proprie vie, sconosciuto nella tua stessa dimora, di estraneo mani fornito che incatenano le tue azioni, impacciato di braccia e di gambe che imbarazzano i tuoi movimenti, neppure dello tue membra tu sai il nome o ti smarrisci nella loro lontananza. Gli occhi tuoi stessi si sono fatte le loro tenebre: in rendono nulla per nulla, e la loro notte guarda la loro notte. Ahi, come tu cedi alla sostanza e ti conformi, cara cosa vivente, alla pesantezza di quel che tu sei! Qual debolezza ti ha atteggiato, con quante ingenuità mi presenti la mia figura di minor resistenza! Ma io sono il caso, la rottura, il segno! Sono la tua emanazione e il tuo angelo. Soltanto un abisso vi ha tra noi, che nulla siamo l'uno senza dell'altro. In te il mio vigore è disperso, ma in me la speranza della speranza.

Aurore

(le réveil)

La confusion morose
Qui me servait de sommeil
Se dissipe dès la rose
Apparence du soleil.

Dans mon âme je m'avance
Tout ailé de confiance:
C'est la première oraison!
A peine sorti des sables,
Je fais des pas admirables
Dans les pas de ma raison.

Salut! encore endormies
A vos sourires jumeaux
Similitudes amies
Qui brilles par tes mots!
Au vacarme des abeilles,
Je vous aurai par corbeilles,
Et sur l'échelon tremblant
De mon échelle dorée
Ma prudence évaporée
Déjà pose son pied blanc.

. . . .

(Les Idées)

Quoi, c'est vous, mal déridées!
Que fîtes vous, cette nuit,
Maîtresses de l'âme, Idées,
Courtisanes par ennui!

Toujours sages, disent-elles,
Nos présences immortelles
Jamais n'ont trahi ton toit!
Nous étions non éloignées
Mais secrètes araignées
Dans les ténèbres de toi!

Ne seras-tu pas de joie
Ivre! à voir de l'ombre issus
Cent mille soleils de soie
Sur tes énigmes tissus!
Regarde ce que nous fîmes:

Nous avons sur tes abîmes
Tendu nos fils primitifs
Et pris la nature nue
Dans une trame ténue
De tremblants préparatifs...

(l'espérance)

J'approche la transparence
De l'invisible bassin
Où nage mon espérance
Que l'eau porte par le sein.
Son col coupe le temps vague
Et soulève cette vague
Que fait un col sans pareil...
Elle sent sous l'onde unie
La profondeur infinie
Et frémit depuis l'orteil.

La danzatrice ebra

(da «L'âme et la danse» conclusione)

FEDRO. — Guarda! ma guarda... Ella danza laggiù: e dà agli occhi quel che tu qui ti sforzi a dirci... Rende visibile l'istante... E quali anelli traversal... Getta i suoi gesti come uno sciotillio... capisce alla natura impossibili atteggiamenti, sotto gli occhi del Tempo, che si lascia ingannare... Traversa impune l'assurdo... Divina nell'instabile, ai nostri sguardi lo dona!

ERISSIMACO. — L'istante genera la forma, e la forma fa vedere l'istante.

FEDRO. — Ella fugge nell'aria dalla sua ombra!

SOCRATE. — Nè mai la vediamo se non prima che cada...

ERISSIMACO. — Ha reso tutto il suo corpo snodato e legato come un'agile mano.. La mia mano sola può imitare questo possesso e questa pieghevolezza di tutto il suo corpo...

* * *

Ora l'Athikté presenta un'ultima figura. Tutto il suo corpo su quel possente grosso dito si muove...

FEDRO. — Il suo alluce, che tutta quanta la sostiene, strega il suolo come pollice il tamburo. Quanta attenzione in quel dito, con qual volontà rigida si tiene Athikté su quella punta!... Eccola che gira sopra sè stessa...

SOCRATE. — Gira sopra sè stessa, ed ecco le cose eternamente costrutte cominciano a disgiungersi. Gira, gira.

ERISSIMACO. — Veramente quest'è penetrare in un altro mondo..

SOCRATE. — Tentativo supremo: ella gira, e tutto ciò che è visibila dall'anima sua si distacca: tutto il limo della sua anima dalla parte più pura infine si separa: uomini e cose vanno a formare tutt'intorno a lei un cerebio di depositi informi..

* * *

FEDRO. — Par quasi che ciò possa durare in eterno.

SOCRATE. — Dormirà ella potrebbe così...

ERISSIMACO. — Dormire, forse, addormentarsi d'un magico sonno.

SOCRATE. — Immobile riposerebbe al centro stesso del suo movimento. Isolata, isolata, simile all'asse del mondo...

FEDRO. - Gira, gira. Cade!

SOCRATE. — E' caduta!

FEDRO. — E' morta!

SOCRATE. — Ha esaurito le sue seconde forze e il tesoro più riposto della sua struttura!

FEDRO. - Dio! ella può morire .. Erissimaco, va!

ERISSIMACO. — No, io non uso affrettarmi in tali circostanze! Se le cose devono accomodarsi, conviene che il medico non le disturbi, e giunga solo un piccol momento avanti la guarigione, di pari passo con gli dei.

SOCRATE. — Pure bisogna andare a vedere.

FEDRO. — Come è bianca!

ERISSIMACO. — Lasciamo agire il riposo che tosto la guarirà dal suo movimento.

FEDRO. — Credi che non sia morta!

ERISSIMACO. — Guarda questo seno piccolo piccolo che solo chiede di vivere. Vedi come debolmente palpita, sospeso al tempo...

FEDRO. — Lo vedo anche troppo.

ERISSIMACO. — L'uccello batte un po' l'ala, prima di riprendere il volo.

SOCRATE. — Abbastanza felice ella pare.

FEDRO. — Che ha detto?

SOCRATE — Qualche cosa ha detto per sè sola.

ERISSIMACO. — «Come mi sento bene!» ha detto.

FEDRO. — S'agita questo mucchietto d'ossa e di sciarpe ..

ERISSIMACO. — Su, piccola, riapri gli occhi. Come ti senti, adesso?

ATHIKTÈ. — Nulla sento. Morta non sono. Eppure, nemmeno son viva!

SOCRATE. — Donde ritorni!

ATHIKTÈ. — Asilo, asilo, o mio asilo, o Turbine! . Io ero in te, o movimento, fuori di tutte le cose....

Lo scolaro maestro

Il babbo dice al figlio: devi far questo, non devi far quest'altro. Il figlio dà retta, ma intanto bada a quel che fa il babbo. E se il babbo fa lui ciò che non deve fare il figlio, o trascura di far lui ciò che il figlio deve fare, allora il figlio nota e giudica e condanna, inappellabilmente. Ma se il padre comanda di fare e fa, vieta di fare e non fa, allora il padre è pel figlio un Dio, e il figlio giura nelle parole di lui, e guai se gliele toccano. Sotto un così severo riscontro come può il padre sgarrare? Impone e subisce una disciplina di ferro: ma del suo sottoporsi a tal disciplina è ricambiato con quella cieca e piena devozione.

Anche così il figlio è padre, l'educato educatore.

* * *

Tale fu Piero con i suoi maestri: *Voce*, *l'Unità*, *Nuovi Doveri*, Fortunato Croce, Gentile, maestri di liberalismo all'università, marxisti, sorelliani. Li intese, e li prese terribilmente alla lettera. Seguì, eseguì, proseguì: fu cioè veramente scolaro. Ma anche sindacò, riscontrò e pretese da' suoi maestri fedeltà assoluta ai loro proprii dettami: fu cioè, a sua volta, maestro. Quelli dei maestri che sorprese in flagrante tradimento del loro principii giudicò, flagellò, rinnegò. Quelli che trovò fedeli e conseguenti esaltò e venerò. Terribile scolaro, ma utile scolaro. Anche i più alti de' suoi maestri sentirono soggezione di lui: e anche a lui son debitori della lor tenace fedeltà alle proprie idee.

* * *

Ora il maestro è lui, e i maestri superstiti a lui, sono i suoi scolari. E non possono essi non fare con lui maestro quello che esso scolaro fece con loro maestri: non possono cioè non prenderlo terribilmente alla lettera. Potranno, se credono, sciogliersi dal voto di fedeltà a Piero quelli che erano soltanto suoi amici; quelli che furono, o assai o poco, anche suoi maestri, non possono. E tanto meno possano inquantochè Piero ora non è più qui per favellar con noi, ed ascoltare eventualmente le nostre scuse, e farsi capace delle nostre ragioni. Ha detto. L'ultima parola fu a lui. Bisogna fare come vuol lui.

Bisogna restargli fedeli. E se restar fedeli a Piero vuol dire sequestrarsi dalla realtà circostante, da questa realtà bisogna che ci sequestriamo. E se restargli fedeli vuol dire rinunziare ad onori, a benefici, a vantaggi, a vantaggi ed a benefici rinunzieremo. Se restar fedeli a Piero vuol dire restar soli con la memoria di lui: e noi, con la sua memoria, soli, resteremo.

Soltanto a questo patto, potremo ancora pensare a lui senza rimorsi

* * *

Piero adesso riposa in terra di Francia; potremo bene parlar di lui valendoci della lingua di quel « *dulz païs* ». Ricordate la *Chanson de Roland* alla fine? Carlo imperatore ha perduto nella rotta dolorosa tutta la sua santa gesta: ha vendicato tanta iattura sui saraceni e sui felloni: Alda la bella è venuta alla sua fine: Carlo Magno ha fatto la sua giustizia ed ha sfogato la sua grande ira: il giorno passa, la notte s'è fatta nera, coricato s'è il re nella sua camera voltata, e riposa, sfinito. Ma San Gabriele da parte di Dio viene a dirgli che si levi, e che faccia levar la sua gente, e che posare non può, e che la cristianità lo reclama.

Li emperere ni voisist aler mie: « Deus », dist li reis, « si penuse est ma vie! » Pluret des oilz, sa barbe blanche tiret.....

Oh Dio quant'è penosa anche la nostra vita! Se anche noi avessimo al viso una barba bianca, anche noi ci tireremmo la barba. Almeno occhi per piangere ci son rimasti; e con quelli piangiamo.

Finchè non termini anche per noi la canzone, che la sorte ci declina

16 Febbraio 1927.

Intorno a François Mauriac

L'opera di François Mauriac ha ottenuto il riconoscimento ufficiale. *Le Désert de l'amour* apparso due anni fa in un volume, dopo esser stato pubblicato a puntate sulla *Revue de Paris*, gli ha valso il Gran Premio del Romanzo. Il signor Doumic lo ha onorato di una rassegna sulla *Revue des Deux Mondes*. Infine questa stessa rivista gli ha richiesto e pubblicato una novella, *Coups de couteau*. François Mauriac è additato al gran pubblico.

Il suo nome era da tempo già noto e bene accetto specialmente a quelli tra i letterati francesi che fioriscono e invecchiano nella penombra compiacente delle riviste di avanguardia dove è pacifico ormai che si persegua la più pura tradizione francese, ma dove il cenacolo proprio in quanto anti-accademia esala arie talora non meno irrespirabili. Mauriac è stato il ragazzo di provincia che non solo alternava febbrilmente la lettura di Lamennais, Lacordaire e Montalambert a quella di Baudelaire e Rimbaud, ma che ha trepidato sulle pagine della *Porte Etroite* al suo primo apparire. La *Nouvelle Revue Française* era fondata da poco. Accanto a Gide, ispiratore nell'ombra, Claudel aperto e massiccio rassicurava. E se questi si proponeva con voce sonora semplicemente come poeta, quello eludeva con incessanti viaggi rotti appena da fuggitivi ritorni l'appellativo di maestro che incauti gli rivolgevano alcuni giovani, e così di fatto più ne sommuoveva l'animo. Tra questi dev'esser stato Mauriac. La strofa larga e densa di Claudel propagandosi per l'Universo gli allargava fino all'empireo i confini di quello ch'era stato il mondo per lui fino allora: scolaro solitario misticheggiante, impacciato tra le pratiche e le *préséances* nella nativa Bordeaux:

« O crédo entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec un coeur catholique!

« Où que je tourne la tête.

« J'envisage l'immense octave de la Création! ».

Ma con Gide Mauriac ha come un fatto personale, un debito: quel che precipuamente gli deve — lo scrupolo di un inquieto approfondimento — gli ripugna disconoscerlo; eppure intiero non lo accetta. Termina certa difesa appassionata contro i *Jugements* di Henri Massis col dire che qualunque autore che illumina gli abissi delle nostre coscienze collabora colla grazia e ne prepara le vie misteriose e conclude: « Attendons le jugement de Dieu! ». Ma dopo alcun tempo lascia intendere che queste stesse ragioni gli paion quasi speciose, e nel narrar la vita interiore dell'amico morto André Lafon esce in una frase rivelatrice: « Il redoutait de tromper Dieu en se trompant lui-même ». E la sua arte, lontana com'è da quella di Gide, testimonia d'una segreta influenza di questo uomo.

Come accoglierà il gran pubblico un tale scrittore? Quelli della riva destra si sa che non fan buon viso a quelli della riva sinistra: non ne intendono il linguaggio. Nè metterebbe conto di parlare di questo pubblico se Mauriac non corresse appunto il rischio di piacergli: quel pubblico al quale di Gide e di Proust non giungono che le leggende e doventan pettegolezzi, che trascura Claudel, e che della nomina di Valéry all'Accademia non ha tratto che motivo di scandalo.

Lasciamo nelle loro tane le talpe invecchiate sulla *Revue des Deux Mondes*. Abituate agli schemi moralistici di quel medico per signore dell'alta borghesia ch'è Bourget, non s'accorgono che lo stesso suo mondo, stiracchiato fra la provincia e Parigi, è quello di Mauriac, mondo grigio dove pullulano curati e monache, ma tutto p regno dell'insidia del libero pensiero, mondo in cui è la *coutume* (nel più profondo significato col quale Montaigne e specie Pascal adoperano la parola) che regola il gioco dei rapporti umani e che doventa quindi il centro originale del dramma. In altri termini è la medesima famiglia francese della terza repubblica quella di cui sia Bourget che Mauriac sono intenti a sorprendere la vita segreta. Altri ha già notato che non solo del medico c'è in Bourget ma del suo complementare: il confessore, quello a cui non si cela nulla, pena la morte dell'anima. E in Mauriac ritroviamo l'attitudine a questa duplice indagine dell'anime e dei corpi; ma la differenza tra i due non è già solo di metodo. Se la medesima fede li anima, son differenti le intenzioni. Bourget vuol entrare a tutti i costi e interviene con prescrizioni e consigli tanto più assoluti quanto più generici: il dovere dogmaticamente inteso è per lui il sovrano dei palliativi, le complicazioni psicologiche si riassorbono nella pratica tradizionale. Difatti nei suoi romanzi l'autore traendo forza e autorità dagl'insegnamenti della Chiesa anticipa sempre in certo qual modo il Giudizio Finale: i personaggi son vittoriosi o sconfitti, esaltati o condannati, felici o sciagurati, a seconda che al medico e al confessore han dato più o meno retta. E quali medici mai, quali confessori questi che Bourget ci presenta chini sui mali umani, traversati da dubbi più che travagliati da scrupoli, e che una soluzione, anzi una conclusione trovan poi sempre semplificatrice per la quale i principi son salvati più di quel che una particolare anima pervenga intatta e intiera all'eterna salvezza e beatitudine.

S'intende che Bourget qui serve per figura retorica, e che Mauriac non gli si accosta e oppone come al cattivo romanziere quello buono. Ma se anche il mondo di Mauriac è di peccatori e di malati, egli li considera tutti come *pazienti*, più o meno indocili, e *misérables égarés*, come dice Pascal, per i quali *le véritable bien étant perdu tout devient leur véritable bien*. L'occhio, l'orecchio, che figge e presta, intento ai più segreti moti delle sue creature, una passione inesausta li avviva: « Uomini siamo, dice, e in un romanzo vogliamo trovare altri uomini. Ci vogliamo ritrovare noi stessi e le nostre passioni e le loro molle segrete che mancando il romanziere avremmo ignorate. Ma il peccato è nel mondo, il gioco delle passioni è il gioco del peccato. Quale romanziere cattolico non s'affatica in lotte contro le creature del suo spirito, per il timore che diventino occasione di scandalo? ». Se questo è l'ufficio del romanziere di collaborare come il moralista alla conoscenza di sè, o meglio dell'uomo, quanto difficile e delicato! — quale esigenza di purezza dev'esser mai nell'artefice per non venir meno a quelli che Mauriac stesso chiama « i sacri e imprescrittibili diritti dell'arte »! Più ancora, se questa conoscenza di sè non vale effettivamente che in quanto incamminamento ad una superiore: quella che può far poi possibile la scoperta della verità e la salvezza individuale. Il prete, il medico, non hanno qui da propinar calmanti, sibbene da perseguire il male fin nelle radici, mettere a nudo un cuore, farlo cosciente non solo della sua miseria, ma della sua grandezza. Questo tema della salvezza eterna lo troviamo fin dall'inizio nell'opera di Mauriac, ma direi più come un assillo che per un'esigenza. Man mano s'è andato precisando, sviluppando, arricchendo senza che tuttavia mai di alcuna delle singole opere si riveli come il nocciolo originale ed essenziale. Si potrebbe tra l'altro accusare Mauriac d'indugiare troppo e quasi compiacentemente « sui confini della medicina », per riprendere il titolo di un libretto del dottor Pierre Mauriac, suo fratello, apparso da poco. Al qual fratello appunto nella dedica di *Génitrix* si rivolgeva come disperato e senza risorse di fronte ai suoi stessi personaggi e glieli affidava quali *malati*.

Mauriac corre il rischio di piacer al gran pubblico proprio per questo che gli aliena le simpatie dei lettori di Bourget: per esser egli indotto a esagerare violentemente certi contrasti e giungere addirittura alla fisiologia più elementare e libera da pregiudizi per render più evidente la psicologia dei suoi personaggi. Ripugna in un certo senso e non solo di per sè ma per esser così indagato e svelato il dramma della famiglia Cazenave in *Génitrix*: la curiosità è per altro adescata, l'interesse eccitato e tenuto vivo dalla rappresentazione delle passioni che han per centro originale un amore materno esasperato e che doventa gelosia tra quasi criminale. S'intende insomma denunziare qui un *effetto* da Grand Guignol. Sappiamo pur che questi tre *malati*, madre, figlio e nuora, l'autore ha dovuto seguirli fino alla tomba o fino all'orlo, tanto la vita di ciascuno e i rapporti fra loro lo urgevano come una ossessione; ma la rappresentazione che ce n'ha data è così torbida che l'intenzione di riscattare il « colore oscuro » col motivo della redenzione del figlio attraverso il dolore per la morte della moglie, ci tocca ma non ci vince. Troppo greve era l'atmosfera di grettezza e animalità mal repressa di questa casa di provincia: — dense acque d'un mar morto, dal fondo del quale nessun colpo di tallone potera far risalire alla superficie, all'aria libera sotto la gran volta dei cieli. Bisogna essere *bon nageur*. Mentre Fernand Cazenave è *malato*: questo ha sentito la coscienza artistica dell'autore, vigile sempre, non importa anche se come qui *après coup*. Non gli rimane che da abbandonarlo, anzi affidarlo, come dice difatti nella dedica, a un medico. E lo scrupolo che gli fa lasciar non soltanto in sospeso il destino del suo personaggio ma come intravvedere uno spiraglio per il quale potrà forse salvarsi, non è alcun motivo profondo e originario, ma piuttosto esteriore, e nel tono della carità mal si cela un espediente musicale per risolvere il racconto in una confusione di note tenute, con pedale e sordina a un tempo.

Di parecchi dei suoi personaggi anzi del maggior numero Mauriac ci dice che dall'infanzia furono abituati alla disciplina dell'esame di coscienza. Come lo è stato lui stesso. Onde la conoscenza *intus et in cute* che ognun d'essi ha delle proprie passioni. Onde la loro vita affatto interiore, in questo senso che di tutti i fatti esteriori non prendon coscienza che per i segni coi quali si rivelan loro come tradotti sul fondo bujo del loro *néant*. Ma poichè a questo « tête à tête sombre et limpide — d'un coeur devenu son miroir » non s'accompagna il dominio di sè, e il personaggio è soltanto spettatore di sè, talvolta spaventato ma di fatto connivente, e financo talora come posseduto da una febbre di peccato, ne segue la difficoltà per l'autore di risolvere il gioco delle passioni altrimenti che in una catastrofe. In Baudelaire — e l'ho citato perchè uno dei geni tutelari di elezione di Mauriac — è la limpidezza dello sguardo che dominando il suo mondo lo purifica. Tanto che può levare certi gridi come questo

J'implore ta pitié, Toi l'unique que j'aime,

col quale Dio è direttamente invocato e quasi come dal Salmista; e la gloria dei Cieli la presente splendida, seppur lontana, ma altrettanto reale che lo stridor di denti dell'Inferno:

Le son de la trompette est si délicieux,
Par ces soirs solennels de célestes vendanges,
Qu'il s'infiltre comme une extase dans tous ceux
Dont elle chante les louanges.

Mentre in Mauriac sia pur anche assillante non troviamo che un vagheggiamento di salvezza, senza che le vie di questa salvezza egli riesca mai a immaginare con forza bastante a dar loro forma suasiva. Si veda difatti come i gesti diventan falsi quando uno dei suoi personaggi si adopera di proposito a salvarne un altro (come Lucile de Villeron nel *Fleuve de Feu*), o peggio ancora quando l'autore ci fa assistere ad una repentina salvazione (Gisèle de Plailly nel medesimo racconto), o ce ne mostra uno giuntovi tardivamente (Maria Cross nel *Désert de l'Amour*). Ma anche questo non è sfuggito all'autore: il quale una volta, all'ultima pagina del racconto *Fabien*, ripara dichiarando che la vera storia del suo eroe incomincia solo allora perchè, dice, « il dramma affatto interiore di un uomo che giunge a dominare il suo corpo di fango — dramma che nè parole nè gesti tradiscono — come descriverlo? Quale artista oserebbe immaginare le vie e le astuzie della Grazia misterioso protagonista? E' nostra servitù e nostra miseria di non poter dipingere senza menzogna che le passioni ». Al che si potrebbe obiettare di passata che a quelle interrogazioni risponde con speciale pertinenza il Manzoni — non solo, s'intende, coll'opera sua, ma nel *Discorso sul Romanzo Storico* proprio con queste parole: « E' una parte della miseria dell'uomo il non poter conoscere se non qualcosa di quel ch'è stato, anche nel suo piccolo mondo: ed è una parte della sua nobiltà e della sua forza il poter congetturare al di là di quello che può sapere ».

E' inteso che non si vuol diminuire il valore individuale delle preoccupazioni morali e religiose di Mauriac; ma appunto perchè intrecciate a tutta la sua opera di narratore senza riuscir mai a far tutt'uno con essa, la loro esistenza finisce coll'apparire parassitaria. Certa velleità di misticismo vi serpeggia solo per riflesso, o piuttosto: balugina come unico segnale d'una possibile evasione al limite estremo dove l'esasperazione dei sensi inappagabili ha condotto irresistibilmente i fantasmi del poeta. Nel quale dunque un dissidio c'è pure, sofferto, ma diresti anche assaporato. In quella parte della sua opera che trae il maggior valore dal potersi dire strettamente giustificativa (gli scritti in morte di Proust, dell'amico André Lafon, di Rivière, per il centenario di Pascal, in difesa di Gide contro Massis, il libretto sul *Jeune Homme*, e i *Petits essais de psychologie religieuse*) più che altro è una polemica interiore ch'è perseguita. Attraverso valutazioni o commenti circa fatti, uomini, libri, Mauriac cerca di notare indizi che gli spieghino il suo tempo. Ma l'urgenza di questa indagine si rivela troppo interessata. Tutti quelli cui più sopra s'accennava come ai suoi genii tutelari d'elezione, Mauriac li tiene adunati intorno a sè. Ci sono i moralisti del '600, Pascal e Bossuet in prima fila, e Racine; poi i cattolici romantici dell'800 con Chateaubriand in testa; e Maurice de Guérin e Stendhal; poi le voci profetiche d'ieri: Baudelaire e Rimbaud; e infine i contemporanei: Gide, Proust, Claudel. Mauriac li interroga tendenziosamente, ne gusta le frasi, le parole, le approfondisce, le interpreta secondo il suo più segreto animo. Dietro il moralista in breve, si scopre il letterato: quello per il quale più che i fatti, o almeno prima dei fatti le parole esistono, e che per un senso affinato ne conosce il potere evocativo e ne subisce l'incanto quasi magico. Tanto che la sua prosa, anche quella narrativa, non solo talora i titoli e le molte epigrafi dichiarano apertamente donde s'ispiri, ma tutta è sonora delle voci e degli echi onde s'intesse. Jean Péloueyre, nel *Baiser au Lépreux*, mutore lentamente suggendo come una giaculatoria e blandito dalle sue sillabe, il verso neppur bello ma a lui noto e caro di Corneille:

Mon Polyeucte touche à son heure dernière,

E chi resisterà all'incanto di espressioni come questa di Bossuet che Mauriac cita più volte: « l'attachement à la fragile et trompeuse beauté des corps » o di questo grido di Bossuet ancora: « O Dieu, qui oserait parler de cette profonde et honteuse plaie de la nature, de cette concupiscence qui lie l'âme au corps par de liens si tendres et si violents? » e del famoso anatema pascaliano: « Malheureuse la terre de malédiction que ces trois fleuves de feu embrasent plutôt qu'ils n'arrosent! ». Baudelaire soltanto ha ritrovato simili accenti alto echeggianti, senza enfasi, sotto la gran volta solitaria dei cieli:

Descendez, descendez, lamentables victimes...

* * *

Delle voci che si son dette profetiche quella di Baudelaire è famigliare a Mauriac più assai che non quella di Rimbaud: ama riconoscersela fraterna, ne accetta la persuasione, la rinunzia a ogni speranza terrena. La parola di Rimbaud è più difficile ascoltarla lungamente quando non la si accetti intera — e non la si può accettare che a patto d'andar oltre. Se tutta la sua vita può contrarsi in un atteggiamento, quello del viandante al limite dell'avvenire, dell'avventura, è da un tal figura mitica, tanto influente sulla letteratura francese contemporanea, che traggono la loro origine poetica nell'opera di Mauriac taluni adolescenti appena abbozzati nei primi romanzi, e certo anelito all'indipendenza nell'ancor ragazzo Raymond Courrèges del *Désert de l'amour*. Ma appunto qui si veda: la vicenda intera del racconto è possibile per non aver questo ragazzo ceduto a quella che Mauriac ci dice essere stata la sua *idea fissa*, di fuggire il tedio della casa paterna, e muovere per la strada maestra alla scoperta, alla conquista dell'universo. O lungamente assaporato sogno del vagabondo, cui son amici gli elementi, gli aspetti naturali, quasichè un dio si celi! Se questo sogno il ragazzo non lo insegue è perchè confusamente ne presente la vanità; anzi Mauriac ci dice proprio: « la disfatta di un adolescente vien da questo, che si lascia persuadere della sua miseria ». Miseria dell'uomo che non sa guardare, o nulla vede, oltre. A che partire? La maravigliosa visione esotica di Baudelaire trae appunto il suo valore dall'esser miraggio soltanto, Paradiso Terrestre eternamente perduto. Ma anche disperate le passioni non muoiono: i sogni per rivelarsi tali soltanto, nulla perdono della loro seduzione. Mani si tendono, e stringono corpi mosse dall'illusione del possesso, e poi si levano a un cielo deserto e muto. Questo il mondo romanzesco di Mauriac, riflesso di quel baudelairiano. Ma mentre Baudelaire fa concreto e sensibile il suo mondo coll'esprimerlo in forme perfettamente conchiuse — contemplazione o canto — in Mauriac, poeta fuorviato, e preoccupato di svolger temi romanzeschi, le figure rimangono solo fantastiche, come intraviste, sprigionate da un clima, senza reale consistenza, nè umana da un lato, nè puramente poetica dall'altro.

Che avviene? Tutta l'abilità dell'autore si spende nel dar vita a questi fantasmi, trarne sviluppi psicologici che sottendano e motivino le azioni alle quali egli ha scelto di predestinarli. Questa meccanicità ha un bel farsi leggera e veloce, sbarazzandosi di ogni intenzione moralistica — l'artificio finisce col rivelarsi per la mancanza d'un approfondimen-

lo originale. La fusione degli elementi non è che superficiale. O meglio: si può parlar qui d'un fluir musicale che si sostiene per il gioco dei registri. Ma ricaduti i suoni, se si provi a indagare e ricostruire ci si accorgerà che l'illusione era solo momentanea; e distingueremo i temi da un lato e il contrappunto dall'altro. Fin questo si dirà: quando Mauriac scrive: «Dipinger l'uomo d'oggi con tutta la sua miseria, è smascherare l'abisso che nel mondo moderno apre l'assenza di Dio» è un vero programma che vi troviamo espresso di cui le sue opere sono l'esemplificazione. Dimodochè Dio stesso, quel Dio tacito e presente, di cui Mauriac ci dice che all'insaputa degli uomini; «appelle, attire, du plus profond de leur être, cette marée brûlante» vien amminito del suo valore essenziale per essergli come affidata una parte, sia pur propio quella centrale: vien ridotto a un *Deus ex machina*.

Rimane il clima di queste narrazioni, la sua flora, la sua fauna. Quando Mauriac è al centro della sua terra e guarda alle creature come rampollanti naturalmente dal suolo, allora la visione è ferma. Anzi, tutti i sensi son vigili e pronti. Specie le nari non c'è olezzo o esalazione, delicato o ammorbante, profumo o tanfo, di cui subito non s'impregnino con uguale eccitamento, come di una volatilizzata essenza delle cose.

Mauriac nomina spesso Cibele, ma è sempre esasperata, o «accablée». Un che di acerbo che fatica a germinare, a germogliare, si mesce a materia già in decomposizione. Ruscelli mormoreranno freschi e, non visti, si perdono tra l'intrico del cespugli. Nella grande arsura estiva, a torbido specchio del cielo sopra teso senza speranza di nubi, qua e là stanno immoti stagni. La landa leva il suo lungo e irritato stridio. E i pini vi si drizzano, che si stendono fino al mare, con al fianco la ferita odorosa. Tratto tratto la resina s'infiamma: questa grande attesa della terra crescinta fino a un parossismo par volersi sublimare in un incendio. Oppure un temporale scoppia e nello scalenarsi degli elementi le piante squassano i rami come divincolandosi inebriate sotto i rovesci dell'acqua sospirata.

Questi gli aspetti delle parvenze naturali: tra cui crescono, fioriscono, le creature umane. Le quali serbano un carattere, e quasi direi una dignità, animale. Mi spiego: è sempre la loro salute che si dichiara prima, salute fisica, maggiore o minore — questa è la prima qualità di ogni personaggio che ci colpisce — dico che colpisce Mauriac; il quale carezza in loro una sensuale armonia terrigena, che per esser perduta non è meno vagheggiata.

C'è Noémi d'Artiailh (nel *Baiser au lépreux*) che ci si presenta in una veste che la fa somigliare a «un fiore di magnolia» (dove il turgore dell'immagine suggerita dalla gonna è affatto fisico). E quando s'incontra con lo sposo malaticcio che le voglion dare, ecco come Mauriac indugia a osservarli: «Non ci son più nella stanza buja, come per un'esperienza d'entomologia, che il piccolo maschio nero e impaurito e la femmina florida e maravigliosa». Cito a caso. Qua e là sparsi sotto il sole meridiano troviamo dei «gars aux pieds nuds» immoti, come statue antiche; un d'essi è detto: «jeune dieu potager». Sotto lo sguardo di Daniel Trasis (nel *Fleuve de feu*) un meriggio estivo in campagna si gonfia in questa rappresentazione: «Sur l'herbe, au bord du gave, le jeune homme vit des taches rouges, bleues, et blanches qui étaient le linge, les habits des garçons dont on entendait derrière les aulnes les cris et les ébrouements... Parfois à travers les branches, étincelait de soleil et d'eau un corps fuyant. Il semblait que la torpeur d'un jour torride eut éveillé les ægipans endormis et que le grand Pan gonflât soudain sa poitrine feuillue. Daniel comme un assoiffé dans le désert suce un caillou répétait: Gisèle, Gisèle... et soudain il la vit. Elle venait du gave. La verdure avait souillé de sève sa robe de piqué, elle tenait son chapeau à la main». E altrove di questa stessa Gisèle, sdraiata al sole, dice: «Et son bras gauche, couleuvre endormie, pendait vers la route où les garçons passent».

Ma queste immagini più insistenti ancora tornano nel *Désert de l'amour*, dove agli occhi della mite Maria Cross, quel ragazzo ch'è Raymond Courrèges appare quale «un jeune chien avide», «un jeune bouc», «un bouquetin», «un faon devenu familier à force de soins et dont elle sentirait dans ses paumes le museau tiède» — mentre in lui non c'è che la preoccupazione di «faire crier la biche à sa merci», in lui ch'è stato primitivamente sedotto in Maria Cross dalla sua «face étrange, à la fois intelligente et animale, oui, la face d'une bête merveilleuse et impassible qui ne connait pas le rire».

Penso di non diminuire Mauriac dicendo che qui essenzialmente è impareggiabile, nell'immetterci in questo clima. Il problema psicologico, morale, religioso, che vi nasce non è espresso dalle condizioni atmosferiche; voglio dire: non nasce dall'opera, esso si pone soltanto nella mente dell'autore che non lo risolve nella rappresentazione, ma solo in effetto rappresenta questo mondo naturale, ora torbido, ora sconvolto, non mai placato, e come in attesa sempre d'una impossibile palingenesi naturale. E solo qui ci persuade; non persuade quello che sembra massimamente importargli, e cioè la sua visione cattolica dell'Universo, e non persuade perchè incompleta. L'anelito stesso appar debole, tardo, inefficace, anche se talora disperato, anche se l'occhio si fa lucido, e contempla disincantato come quello di Gisèle de Plailly (nel *Fleuve de feu*) il giorno dopo che s'è data a Daniel Trasis: «L'aube parut. Il laissait presque froid. Gisèle de Plailly releva la vitre. «Hier à cette heure-ci...», murmura-t-elle. Rentrerait-elle de force dans la vie de cet homme? Ce n'était guère plus en son pouvoir que de jeter hors de sa propre vie Lucile ou Marie. Quel être échappe à sa constellation? Pourtant rien ne la retiendrait de poursuivre Daniel, de le harceler: «Je l'aime donc jusque-là?». Certes, elle ne l'avait pas choisi; Il était passé près d'elle, bolide perdu. Un autre n'aurait-il aussi bien tenu sa place? Tel était son dégoût que s'abaissèrent les coins de sa bouche. Mais, à l'école de Lucile, elle avait acquis ce terrible regard que bien peu osent retourner contre eux-mêmes, ce regard perforant, ce regard catholique. Elle ne parlait pas de ses droits à l'amour, ni ne se glorifiait de chercher l'amour idéal ici-bas. Non: elle mesurait d'un oeil lucide sa déchéance infinie».

Qualunque sia l'allettamento che un pubblico può ricercare tra le pagine di Mauriac e per quanto egli stesso paia talora troppo compiacentemente indulgere a seguire per i loro meandri le umane inclinazioni, sarebbe disonesto non denunziare e chiarire il malinteso: da passi come quello sopra citato traspare la dignità dell'animo dell'autore.

GUGLIELMO ALBERTI.

STUDII

Compito della rettorica

In molti poeti la rettorica ha un sottilissimo ufficio di consolidatrice dell'ispirazione, che, non sostenuta, facilmente svanirebbe nell'effusione sentimentale o si disseccherebbe nella chiarezza astratta d'una formula psicologica e ragionativa. Così si spiegano in parte le intemperanze dell'arte romantica, così la nera e sontuosa commedia di Baudelaire. La poesia è simile a quei corpi semplici che il chimico deve prima colorire coll'anilina per poterli scorgere attraverso la lente del microscopio.

Caratteri della prosa italiana

La prosa, dice Alain nel suo «Système des beaux arts», è fatta per la vista, e non per l'udito. Perciò il romanzo e la storia sono grandi costruzioni immobili, mentre la natura dell'epica e della poesia lirica consiste in un movimento ritmico che consuma sè stesso ad ogni attimo, in un vertiginoso passaggio dove non è possibile distinguere stati o soste che quando sono già oltrepassati, o formano così quelle vaste prospettive nostalgiche e favolose, che il tempo continuamente distrugge appena creato. Il movimento della prosa, se tale può chiamarsi, è invece di riportarsi continuamente su sè stessa, al modo della pittura o delle costruzioni architettoniche, in cui la fine implica il principio. A tutti è dato vedere come questo concetto, non privo di qualche suggestiva verità, s'appoggi a una distinzione basata a sua volta sopra una tradizione elaborata ed astratta, com'è quella della lingua francese, che, ove non è eloquente, è grammaticale e accademica, e per la quale s'è sempre nutrita l'illusione che le parole possano essere in ogni caso convertite a significati conclusi o precisi, tanto da costituire entità definite e concrete, e perciò ferme come sono i segni grafici che le rappresentano.

Nei grandi scrittori della nostra letteratura, che ha invece carattere popolare e primitivo, anche quando tocca il figurato e l'astratto, i valori dell'accento e del gesto sono sempre preponderanti, a danno alla loro prosa quel tono trascorrente e miracoloso ch'è proprio della creazione lirica. Il gesto dei nostri scrittori classici è di rado tuttavia eloquente o predicatorio, e non è mai quello convenzionale della conversazione mondana, ma piuttosto l'antico e nobile del discorso e della narrazione orale. Così si spiega come la nostra lingua letteraria abbia sempre mal resistito ai tentativi di forzarne le architetture ornatiche e rettoriche appesantite dalla tradizione, e di piegarne la natura a seguire gli sviluppi formali dell'analisi e della deduzione psicologica. Il lavoro d'astrazione e di composizione del romanzo, che finisce col trattare la lingua come una materia statica e puramente rappresentativa, è rimasto sempre in qualche modo estraneo alla nostra tradizione, nonostante il grande e felice equivoco manzoniano. I nostri scrittori non sanno mai dimenticare il tono vivo e presente della voce, e persino il complesso periodare boccaccesco, ripieno dagli eloquenti modelli latini, riflette nelle sue movenze il gesto misurato o l'accento del narratore, le prospettive e gli spazi che l'atteggiarsi di chi discorre interpone tra le cose narrate, richiamandoci così ad ogni tratto a quelle estatiche pause in cui ritornano i motivi dell'ora e della stagione, e i lieti trattenimenti della romitiva villereccia. Nonostante la tradizione platonica del Rinascimento, la nostra letteratura non ha mai potuto esimersi, anche nei grandi esempi, da una sana e tutta popolare diffidenza delle idee. Perciò la parola e il ritmo finiscono sempre col determinare l'andamento della prosa come determinano quello del verso. Le figurazioni vengono così suscitate dalla parola e vivono nel suo respiro, che, dove si ritiri, non lascia che fragili spoglie disseccate.

Memoria e creazione

Chi, rileggendo per la terza o quarta volta di seguito la pagina appena scritta, se non è affetto da incorreggibile presunzione, può trattenere un moto di nausea? Avviene in quel caso come a chi guardasse alla lente una guancia di fanciullo: che non saprebbe spiegarsi quanta rugosità, o solchi, possano celarsi in tanto rosea floridezza. I rappezzi, le imbastiture, i penosi ritorni del pensiero su sè stesso, le distrazioni improvvise, in cui il filo del discorso s'attenua in un'immagine incompiuta o consunta, in un concetto inesatto o approssimativo, e il limite oltre il quale l'intenzione primitiva voleva giungere, e che non è stato neppure raggiunto, tutte queste deficienze sono a volte impercettibili, se non si mettono in relazione coll'idea iniziale, che sembrò sfolgorare di vicina e raggiungibile perfezione. La labilità di questo delicato organismo ch'è la memoria, le tenebre che cadono da ogni parte, il demonio dell'indolenza e del sonno che s'insidia ad ogni attimo, questi sono i nemici contro cui la santa lotta dello scrittore impegna una lotta perenne senza vittoria e senza pietà, e di cui l'opera porterà irreparabilmente le cicatrici profonde.

Gli antichi combattarono contro questi fantasmi nell'unico modo possibile costruendo dei grandi canoni, adeguandosi ai quali lo scrittore trovava rifugio e salvezza, e poteva controllare materialmente la concretezza dell'opera compiuta. Nel rapporto con un'immagine prestabilita, nella umana modestia della sommissione alla Regola, egli poteva trovare un primo saldo riconoscimento del proprio lavoro, un primo valore sicuro ed indiscutibile su cui poggiare. Negato il modello primo, la Natura perfetta ed incorruttibile, ricondotta la verità e la convenienza delle scritture al gioco stesso dell'articolazione dei pensieri o delle immagini, a un labile criterio interiore, rieccoci in preda di nuovo alla fragilità irreparabile della nostra indole, a quelle voragini discrete che s'aprono ad ogni passo del nostro incerto cammino, e nelle quali, una volta o l'altra, è giocoforza cadere. Ogni nostra immagine è scolpita in una materia dura o nemica, o porta i segni dello sforzo e del dolore. Ogni nostro pensiero è frutto di innumerevoli errori, è un bagliore faticosamente fermato nella notte, circondato da ogni parte dalle tenebre originarie, che a tratti sembrano estendersi ad oscurarlo.

L'unica salute che si può sperare è nella stessa infinita debolezza della nostra memoria, nella capacità della nostra struttura umana di staccarsi continuamente da sè e dalle sue fuggevoli creazioni. Ricondotto il tempo tra noi e l'opera compiuta, distrutti in gran parte gli innumerevoli legami che ci avvincevano a lei, divenuta finalmente concreta ed opaca come tutti gli oggetti dell'indifferente natura, ecco che noi possiamo finalmente riaffacciarci ad intenderla, eccola irraggiungibile ormai o compiuta, valore esistente e perfetto sì, ma non più nostro.

SERGIO SOLMI.

Il Bragaglia esagitato

In tempi in cui le bilancine della tepida lode e delle guardinghe riserve, o le tinte smorzate e i peritosi pentimenti di bozza non son mai abbastanza propizi, chi s'atteggi ad *enfant terrible* può essere certo che i suoi assai giungeranno puntualmente in piccionaia. Anton Giulio Bragaglia, questo virulento e pugnace alfiere di sè stesso e de' suoi arcani praticabili, (oltr'Alpe lo chiaman già il Reinhardt d'Italia: e son celebri ormai, o, almeno, son noti, e il suo profilo appuntito di lama, e i suoi occhietti smaliziati, e il ricciolo sulla fronte un po' calva, che immancabile gli fa il grande caricaturista Orio Vergani; son celebri le trascendentali farandole dei suoi multipli palcoscenici, le sue scene mullanini, le caviglie della Ruskaja; e se abbiam seguito le teoriche della regola d'eccezione e delle eccezioni d'eccezione, è con commossa gratitudine che in questi giorni abbiam letto un dimesso *confiteor*.

«Oltre *La maschera mobile* (ed. Campitelli), uscirà poi presto un altro volume mio. Siamo tuttavia noi i primi a riconoscere vana ogni dissertazione teorica sul tema del teatro, che è realizzazione scenica, e può che mai è rappresentata da fatti o non da chiacchiere. I libri nostri sono sfoghi del tempo d'inedia. Conviene soltanto fare, è vero; e appena la giustificativa dell'informazione e della propaganda concede una qualche attenuante alle nostre opere polemiche...»

Se fosse vero. Non più il monopolio Bragaglia per la fornitura di teoriche ai palcoscenici girevoli, ad ascensori o a mobili sezioni: non più il Bragaglia che impiega mezza colonna per scoprire la sua ultima grande scoperta, quella delle parole «teatrare» e «teatratore» ma un Bragaglia che ha una sua compagnia che è come tutte le altre, o magari migliore: che noi si va a sentire ogni tanto o magari pagando l'ingresso o che si potrà applaudire o fischiare, a magari quasi sempre applaudire. O non gli è ancora venuta in mente la costruzione di un teatro con la platea girevole? (Nelle pareti, tanti palcoscenici uguali e contigui; o, come tra le mani amorose di un immane parrucchiero che faccia piroettare sulla poltroncina il paziente, a ogni quadro, per un colpo di leva, tutto il pubblico, con un quarto di giro, verrebbe a porsi di fronte alla nuova «magica cangiante scenica rivelazione»). Se non l'ha ancora scoperto, gli doniamo ben volentieri questo spunto geniale. Lo bandisca ai quattro venti, con prospetti e piantine; e poi si ricordi di quella sua conversione che ci ha preannunciato.

In realtà, a voler serbare non già qualche pretesa di vederci chiaro in quei sotterranei o nell'urlo e nel tramestio che ne giungeva, ma a voler umilmente serbare l'uso della vista o dell'udito, guardandoci ben bene dal voler formulare qualche timido giudizio alla buona: era tale e tanta la fosforescente profusione che d'ogni lato c'investiva con le più impensate vicende e con le più peregrine scoperte, che ogni tanto, un po' rimminchioniti e assai sottovoce — Eppure — ci si diceva — devo pur dire qualcosa che un tantino sballata lo sia.

E sì che, prima d'accostarci al tremendo Anton Giulio, avevamo pur fatto i nostri esercizi spirituali di rito. Con fervida compunzione ci eravamo sorbiti *L'Art of the Theatre* del Craig e *L'Oeuvre d'art vivant* dell'Appia, con tepido fervore avevamo racimolato le fotografie dei festivals del Reinhardt e dei praticabili del Meyerhold e del Tairoff, con impavida fermezza avevamo affrontato le rivelazioni degli Anlelli in Irak, dei drammi-mimati, del cinematografico... a tutto ci siamo accostati con reverente coraggio, purchè a meno di voler essere ciechi e sordi del tutto, il nuovo teatro, il messianico teatro, la novissima èra, dovevan pur nascer di lì. E quando abbiam potuto, noi poveri provinciali, vedere proprio in carne e ossa o cartone le interpretazioni del Pitoeff, dinanzi a quei tentativi di fusioni orchestrali che ci facevan perdonare anche qualcuno di quei fondalini traforati su quello sfondo di velluto nero proprio nero, non abbiam sorriso di chi s'indolenziva polpastrelli e metacarpi per applaudire.

Ma quando, per l'ultimo sbalzo, cercammo d'accostarci al terribile Anton Giulio, ci scagliarono cento mitragliatrici e pistole e bombarde. L'attore dev'essere bandito dal teatro. L'attore è un essere trascurabile. Tutto è nel colore di un fondale o di un'atmosfera. «L'auspicato teatro dei tempi nostri: music-hall di buon gusto». «Con i soli tagli i capocomici riescono a collaborare veramente mutando la fisionomia di un atto» Molière e i suoi contemporanei di mestiere sapevano più che noi, oggi, quanto in un lavoro teatrale conti l'invenzione della trama e quanto meno la poesia». Quel che conta è lo «spettacolo» la salvezza è nella scenografia. Comunque, è del teatro il fin la meraviglia.

Inoltre, la trovata della maschera mobile: di caucciù, da modellarsi da artisti ispirati al personaggio, perchè la carne dell'attore «si senta

guardata e ciò anima la vanità individuale dell'artista, a danno della creatura poetica, che, per la sua delicatezza, viene senz'altro a svanire». «So io vestito d'ermellino, con corona e scettro, non sto più modernamente (!) dinoccolato, ma dignitoso nel regale portamento, solo perchè tenuto dal costume, laddove mi sentirò in maschera, e saprò di avere quella maschera, tal senso in me aumenterà». Ammappali, ati maestri. Come se momenti o creature d'arte fossero imposti all'attore dalla vestiarista e dal portoceste, e non fossero invece volontà lirica necessaria del poeta che, volente o nolente Bragaglia, attori e inscenatori dovran pur sempre servire, a meno che non sappiano esser poeti a lor volta; come se al complesso problema dell'interpretazione teatrale (per il Croce, opera d'un traduttore, per il Gobetti, opera d'un critico) si potesse recare un contributo di cancello, espediente di truccatura, pretendendo con quello di esaurire il problema.

Mo, come s'è detto, pare che in questi ultimi tempi, dopo una non inutile schermaglia con Silvio d'Amico, il Bragaglia stia abbandonando quelle sue assolutistiche posizioni, soprattutto di fronte all'autore, e stia per assumere il tono più dimesso e raccolto di chi si rivolga o seriamente continuare una sua attività che è già veramente notevole. Teoria a parte non è usurpato la fama quasi europea del Bragaglia, che è forse l'unica nuova figura che oggi abbia il teatro italiano. Teorie a parte, il *régisseur* romano è uno dei più coraggiosi attori del nostro rinnovamento scenografico, che, per opera del giottoro Ricciardi, del modesto Tumiati e dell'esagitato Bragaglia, ha portato, nella coscienza dei migliori, al superamento del tetro e triste realismo. Per ora ci si accontenta della timida trovata o del violento *pastiche*: ancora non è interamente apparsa la fisionomia dell'innovatore, ma se l'Italia potrà annoverare fra i suoi quell'artista, è assai probabile che quello possa aver nome Bragaglia.

E allora i volumi che seguiranno *La Maschera mobile* potranno essere i commossi diarii di conquistate proficue esperienze.

Se non verranno i nuovi poeti, ben vengano almeno i nuovi scenografi. Ma vorremmo che anche il bollente Anton Giulio uscisse dal malinteso che ha quasi ossessionato il teatro europeo. Troppo malinconico sarebbe il voler intavolare qui un discorso sulla mitica «crisi»; ma il solo fatto che ci si possa seriamente annunciare che la salvezza del teatro risieda nell'*atelier* dello scenografo e nella cabina dell'elettricista, ci fa ancor più amaramente pensosi sulle sorti di un teatro che sta cercando la nuova sua via, forse ancora neanche intravvista.

L'ultimo tentativo europeo è nei *Sei personaggi*; ma ben presto si è staccata anche quella legittima attesa. La «crisi» ha radici e motivi complessi e profondi; e soltanto quando saran sorti i poeti che ci avran detto la loro nuova parola in scena e in battute, soltanto allora sarà sorto il nuovo teatro. Non basteranno al suo avvento i nuovi scenografi. Se ci dovessimo avviare verso un periodo luminoso per la scenografia, ed oscuro per la poesia drammatica, non potremmo non avere un scetticismo teatrale. Se la gloria d'un teatro può recare con sè la fortuna dello «spettacolo», non sarà mai lo «spettacolo» che potrà, da solo, far vitale un teatro. Perciò, di fronte alla «crisi», la nostra ortodossia ci fa preferire, nell'anno millenovecentoventisette, il *Re Lear* o *L'anitra selvatica* o *Il giardino dei ciliegi* con scenari milleottocentonovanta a *Dora o le spie*, o a *L'uomo dal fiore in bocca* con scenari millenovecentoquarantasette, e, di fronte alla «crisi», la nostra ortodossia si conforta delle parole dell'Alfieri: «Quando ci saranno autori sommi, gli attori facilmente si formeranno a poco a poco da sè: e gli spettatori saran bell'e fatti. E tutti i principii riduco a uno solo: di dire con intelligenza cose che meritino di essere ascoltate».

MARIO GROMO.

Critica ed autobiografia

Chi sa quanti critici — moltissimi senza dubbio — sarebbero disposti a giurare che il famoso campo dove «la Poesia combatte col Rasoio» è proprio la loro pagina. Da una parte, l'amabile e lusinghiera naturalità delle impressioni di lettura, che vorrebbero effondersi intatte ed ancor tutte roride del loro ingenuo fluido vitale: e questa è la parte della Poesia: la poesia del critico. Dall'altra, l'indole prettamente discorsiva della critica, che accetta le impressioni solo in quanto possano apparire come le funzioni di un giudizio: cioè abbiano cessato di essere semplici impressioni: e pertanto le amputa, riluttanti, del troppo e del vano. Questa è la parte del Rasoio.

Oggi come oggi, il rimpianto del critico, che si duole di non potere cantare i rapimenti, le beatitudini e i brividi che ha provati davanti all'arte, è banale come tutti i figurini di una moda sorpassata. Nondimeno, alla base di molti scetticismi contro la critica, vive ancora la coscienza di questo dissidio tra l'originale ricchezza delle impressioni e la schematicità del giudizio. E c'è chi si appiglia al romantico partito di rifiutare la critica come troppo povera a paragone della vita emotiva dell'uomo *di gusto*; e chi, invece, prende una posizione più sobria ad un tempo e più polemica, buttandosi in braccio ai cosiddetti «studi eleganti». Si tratta, insomma di vedere fino a che punto si possa indulgere alla propria *sensibilità*; fin dove sia ammissibile una critica-pretesto; entro che limiti la sana tessitura di una pagina critica si presti ad essere trapunta di più o meno dirette confessioni autobiografiche.

La questione, in teoria, si elimina facilmente. Ma in pratica, come accade per tutti i problemi ai quali non si soddisfa che col *fare* concreto, le soluzioni che ne sono state escogitate portano in sè la condanna di essere irripetibili. Sono delle *riuscite* esemplari, ma che valgono per sè sole e non hanno alcuna virtù di esempi. Modelli che sono modelli soltanto per modo di dire: poichè non servono che a modellare se stessi. Tutt'al più, si potrebbe conchiudere semplicisticamente che, all'atto del fare, anche la critica è una delicata questione d'ispirazione.

E ogni degno critico ha in mente un suo ideale di «prosa», non meno toccante per lui di quanto sia la movenza del verso o l'intonazione del dettato per il poeta: una prosa costruita sulle nervature sostanziose del ragionamento e, insieme, sensibile alla varietà autobiografica di chi la scrive. Il quale, nell'apprezzamento e nel giudizio dell'arte, porterà il timbro specifico ed incomparabile della sua personale esperienza di vita. Anzi, a questo proposito, sarebbe abbastanza opportuna una digressione sul valore *poetico* della prosa, in cui la ragione, esprimendosi umanamente, prende un così diffuso incanto lirico. Tanto più che certe grossolane gerarchie tra l'attività artistica e l'attività critica — sì leggere e pericolose, anche perchè trovano quasi sempre uno sciocco terreno su cui seminare i loro malintesi ed i loro guai — meriterebbero, per lo meno, di essere severamente censurate.

Ma ci preme commentare un caso, abbastanza drammatico, di questo contrasto tra critica e autobiografia con le soluzioni che esso ha ricevute in uno scritto, nientemeno, di Francesco De Sanctis.

Tra tutti i saggi critici del De Sanctis, lo *Studio su Giacomo Leopardi* è forse quello più decisamente concepito in uno spirito da puro lettore: il più suscettibile di trasalire per impressioni personali o autobiografiche. La disposizione con cui il vecchio maestro si accinge al suo lavoro è quanto mai commossa: e non si dice soltanto della specifica commozione che invade il critico di fronte alla poesia e lo stringe a parlare; bensì di quella, più toccante, dell'uomo che, durante la vecchiezza lucida e operosa, torna rasserenato ai problemi che altra volta gli avevano fatto tumulto nel cervello e nel cuore. «... *se tempo e salute mi bastano* — egli scrive — *sono contento di consacrare gli ultimi anni miei al poeta diletto della mia giovinezza*». Intonato su questi affettuosi accenti, sorvegliato ad ogni passo dal ritorno di care ed appassionate rimembranze — il libro si svolge in modi lineari e prevalentemente narrativi. Racconta la storia del poeta, della quale il critico è stato, in parte, un diretto testimone. La trama ne è aperta, fragile e flessibile: disposta a lasciarsi rompere ove lo scrittore, divagando, assuma il suo argomento principale come pretesto ad enunciare le sentenze generali che, durante la sua annosa esperienza, egli ha maturato intorno all'arte ed alla vita, pronta ad infletterai, ove, con un trapasso ben modulato, il critico di Giacomo Leopardi voglia lasciar la parola al contemporaneo del poeta. Tanto è vero che, a differenza dal grande saggio sul Petrarca, questo sul Leopardi — ammesso pure che sia rimasto allo stato di abbozzo — mostra una struttura meno centrica. In quello, la psicologia del poeta era dedotta come il luogo ideale in cui si incrociavano ed interferivano i suoi motivi poetici — o questi stessi motivi, o «situazioni petrarchesche», venivano isolati come temi conduttori per guidarsi a traverso i vari gruppi di poesie del Canzoniere. Nello studio sul Leopardi, invece, lo schema è senz'altro quello di una biografia: la linea è fornita dalla vita del poeta e non dalle gerarchie, ordini o deduzioni dei suoi motivi lirici — gli arricchimenti ed i ritorni della sue ispirazioni e delle sue forme sono esposti in base alla cronologia: e sulle lettere e su tutti i documenti che il poeta ha lasciato di sè, vengono ricreate le *occasioni* delle opere, prima ancora che l'analisi critica ne abbia accertati i motivi. I Canti e gli altri scritti, vengono ritrovati dal critico come le alate conclusioni con cui il poeta suggellava gli episodi della sua esistenza d'uomo «che sente e che pensa». Accanto, e persino al di sopra dell'indagine d'un processo creativo, sempre scorgiamo in questo libro la figura del poeta come eroe di una vita che raggiunge, nella poesia, i suoi sbocchi, le sue giustificazioni, i suoi modi di prender parte al mondo ed alla storia. E le vittorie del lirico che arriva a trasfigurare in limpidità di canto le sue angoscie, diventano parallelamente, nel racconto desanctisiano, le vittorie del critico che viene scoprendo, in ciò che narra, le ragioni di quei Canti. Attitudine capace, se altre mai, di sollecitare il critico ad un linguaggio assai più direttamente autobiografico di quello richiesto da una mera analisi letteraria, per quanto interessata e calorosa. Del resto, si sa che tutte le biografie sono un po' delle autobiografie segrete. La loro ispirazione, la loro vera efficacia narrativa e psicologica, derivano dalla scoperta che il biografo fa dentro di sè di motivi di vita, più o meno latenti e tendenziali, che avrebbero potuto sposare la direzione di esistenza del suo eroe.

Ma, a parte queste implicite suggestioni autobiografiche, possiamo scoprire qui degli spiragli ben altrimenti diretti, a traverso i quali l'autobiografia del critico è giunta a trapelare. Provatevi a sorprenderlo mentre parla dell'idillio *Il Sogno*. Allora, appena ode quella voce spenta che reca dall'oltre tomba la disperazione di tutti gli inganni oramai miscreduti e defunti, subito si ricorda del dantesco: *lasciate ogni speranza*. E' chiaro che, più ancora che di Dante preso come termine oggettivo per un paragone o per uno schiarimento letterario, il De Sanctis si rammenta del *suo* Dante: o, meglio, di quel suo colpo di genio critico che gli aveva permesso di leggere, nell'Inferno dantesco, la rappresentazione «*dell'uomo vivo nel regno della morte e del vero*». Poco dopo, analizzando la *Vita Solitaria* ecco di nuovo che, con un riferimento della stessa portata, riconduce il *ferreo sopore* che vi è descritto, allo «*stato assolutamente prosaico e incapace di rappresentazione...; l'uomo pietrificato o cristallizzato, il ghiacciato di Dante*». Gli esempi si potrebbero moltiplicare. Ma già nei due che abbiamo ricordati, ognuno vede che c'è di più e c'è di meno del partito ordinario del critico che si serve di un fatto letterario per gettar luce su un altro. Questi accostamenti possono essere suggestivi, ma sono in ogni caso indiretti: il contatto provocato tra Dante e il Leopardi riesce rocambolesco, affatto tangenziale e precario; si sente che il critico sarebbe riuscito chiaro anche senza aggiungere quel tocco e che le stesse cose le poteva dire in una maniera molto più immediata. In altri termini, quello che ci persuade e che ci affascina non è tanto il valore critico dell'affermazione, quanto la volontà del De Sanctis di riprendere un discorso caro, la tentazione breve a cui egli soggiace di commemorare, in una maniera discreta ed affidata quasi solo ad un ammiccamento, la sua passata attività di letterato. Par proprio il caso di ricordare la vecchia costumanza dei pittori che chiedevano al ritmo delle loro composizioni ancora un palpito, quasi un respiro di cimbalo, che concedesse di aggiungere, in un angolo buio e remoto della tela, il loro autoritratto.

Tuttavia bisogna poi vedere, più a fondo, come lo scarto entro cui si svolgono questi episodi personali, abbia una larghezza più apparente che reale, e sia tutto vigilato e contenuto dalla necessità di arrivare ad un giudizio critico.

Basterebbe seguire il De Sanctis nella sua ordinata rassegna degli scritti leopardiani. La rapidità con cui discute ed elimina, come semplici testimonianze di un ingegno precoce, ma ancora inconsapevole, le opere filologiche ed erudite del Leopardi giovane; il rigore con che si difende da ogni compiacente indugio sull'ardenza, se non altro, che animava quei tentativi — ci avvertono subito che le sue impressioni, come aghi di metallo sur un campo magnetico, sono già tutte orientate, ad onta di quella loro apparente libertà, verso una conclusione aspettata e preparata e di natura strettamente critica. Infatti, non appena egli giunge ad esaminare la versione del quinto idillio di Mosco, si affretta a precisare: «*Or quel pastore* (dell'idilio) *è Leopardi, esso medesimo e quell'idillio che traduce suona nella sua anima come un'eco della sua voce interiore. Si vede in questa giovane, già l'uomo più disposto al contemplare che al fare, e solitario e malinconico, quale lo troveremo appresso*». La più delicata analisi letteraria di quella traduzione pare che tutta si appunti verso questo scoppio finale: «*Questa non è una traduzione, è poesia originale e direi profetica. Perchè qui c'è già un primo indizio della maniera leopardiana, la luce idillica della sua anima e del suo stato; la prima e tenue corda di quella che un giorno farà un'orchestra*». In questa alzata, si sente che l'attenzione fedele del testimone di una vita, e la delizia del lettore che si commenta nell'atto stesso che commenta il suo poeta, sono vinte dall'allegrezza e dalla commozione più lucida e severa del critico che ha trovato la base su cui gettare, svolgere, chiarire i suoi ragionamenti. Il tema, o motivo critico, della natura idillica e schiva o contemplativa del Leopardi torna poi, come il tema di un tempo di *sonata*, variato di timbro e di tono, di ritmo e di modo, con una continuità logica che non è quella scarna dell'idea che vien dedotta nelle sue implicazioni e conseguenze; ma è la logica più persuasiva e davvero più musicale, dell'idea che si accresce in sè e di sè, e pertanto varia infinitamente, ed in forme sempre più ricche, il suo modo di presentarsi. Controllato su propositi nuovi, citato frammentariamente ad ogni occasione che lo possa viepiù illuminare, quel tema trova nei cinque primi idilli (*L'infinito, La sera del dì di festa, Alla Luna, Il sogno, La vita solitaria*) la sua trionfale conferma e le armonie più consenzienti: e allora si allarga in un enunciato definitivo (direi quasi, in tono di *dessaggiare*): «*Abbiamo qui la grande maniera di Leopardi, una vista del mondo su un movimento di fantasmi e di impressioni generate da momenti psicologici sinceri e precisi in una forma idillica, voglio dire ingenua e semplice, di una bonomia quasi fanciullesca, nella sua profondità*». E non appena questo primo motivo è stato maturato e, nelle sue più semplici linee, esaurito — ecco il De Sanctis intento a discernere, sui documenti che studia, un nuovo filo, un nuovo principio di sviluppo per la sua analisi. Motivo che sarà cercato e trovato nel dualismo che veniva, verso quel tempo, producendosi e prendendo radice nell'anima leopardiana: da un lato, la certezza, prima sentimentale e poi anche ragionata, della infinita vanità del tutto — mentre, all'incontro, sorridevano ancora gli incanti della vita, la lusinga del mondo e gli ameni inganni.

Che se volessimo, in una materia così incalcolabile per sua natura, forzarci a precisare la legge con cui il De Sanctis asseconda in questo studio i suoi spunti autobiografici, potremmo dire che egli si apre soprattutto, in una *prima persona* a pena mascherata, ai ricordi della sua vita mentale, cioè a quelli che sono il meno eterogenei dallo sfondo critico che è stato l'occasione del loro rifiorire. Agli episodi di vita pratica o sentimentale l'accesso è chiuso. Vogliamo dire che se, per esempio, il De Sanctis non è alieno dal ripiegarsi, ricordando, sulle sue avventure di commentatore e critico dantesco, si rifiuta invece di notare i momenti in cui egli, contemporaneo del Leopardi, reagiva alle poesie di lui con passionalità da contemporaneo e non da critico. Tuttavia le memorie di quel tempo lo toccano ancora e infestano della loro presenza le pagine che vorrebbe risultarne sgombre: e il miglior partito a cui il De Sanctis, possa rivolgersi — tra il sentimento che vuole e la ragione che disvuole — è quello di dire che potrebbe dire o che, invece, ha deciso di non farne nulla. Così, quando ha spogliato le canzoni *All'Italia* e *Sul Monumento di Dante* di tutte le loro appariscenti ispirazioni patriottiche, per ridurle al loro vero nucleo che è idillico e conforme al temperamento del Leopardi «più fatto per lo *smorzo* che per il *crescendo*» poco, alla fine non può tenersi dal raccontare: «*Ricordo io, come fosse oggi, quale profonda impressione facevano in noi, maestri e discepoli, gli itali acciari e gli itali petti. Mettevamo colà dentro, in quella generalità, tante cose: i nostri desiderî, i nostri pericoli, le nostre aspirazioni, e ci sentivamo commossi. Si declamava, si cantava, e non si giudicava. Berchet, Rossetti, Leopardi, Niccolini, Guerrazzi, Manzoni, Tommaseo erano tutti allo stesso livello. Ora è venuto il tempo del discernimento e della critica*».

Però, in questo caso, il dato autobiografico aveva ancora trovato modo di insinuarsi con l'espediente stilistico della reticenza: la quale, come si sa, dice spesso molto di più che l'aperta confessione. Ma alla seduzione di commemorare il suo più privato incontro con il Leopardi, il De Sanctis seppe opporre una robusta sordità. Il racconto di quella sera in cui il Leopardi, nella scuola del marchese Puoti, salutò le prime armi del De Sanctis critico — bisogna andarlo a cercare nel frammento autobiografico «*La giovinezza di Francesco De Sanctis*», dove figura tra le pagine più memorabili. «*Parlai una buona mezz'ora..... Quando ebbi finito, il Conte (Leopardi) mi volle a sè vicino, e si rallegrò meco, e disse che io avevo molta disposizione per la critica*». Di quelle parole leopardiane, il De Sanctis non volle che nemmeno una eco si prolungasse nelle sue pagine critiche sul Leopardi. E del sorriso che il poeta aveva fatto seguire a quelle parole, non trasse nemmeno un riverbero. Ma, forse, non ci voleva meno che il De Sanctis per avere tanta fede nella dignità e sufficienza della critica, anche se nuda di ogni più legittimo sentimentalismo ed effusione personale.

GIACOMO DEBENEDETTI

Romanzi inglesi

Manifestato il proposito di studiare metodicamente la giovane letteratura inglese ed americana, mediante presentazioni e traduzioni di autori e critici, possiamo intanto fermar sulla carta qualche nome ed alcune osservazioni atte a servirci di guida nel labirinto. La produzione letteraria anglo-sassone non è stata mai chiaramente ed organicamente prospettata al nostro pubblico, una cui parte — e cioè le classi sociali che avevano imparato l'inglese dall'istitutrice — leggeva e legge senza discernimento nè ordine, badando alla moda, e tendendo soltanto ad assimilare una data specie di spiritualismo (gettate gli occhi, se vi regge il cuore, su di un romanzo di Maria di Borio, e comprenderete o meraviglia che cosa l'aristocrazia e l'alta borghesia italiana abbiano tratto dalla frequentazione degli inglesi), mentre il rimanente aspetta la versione francese, o si ferma su certi autori in voga, che leggicchia per tenersi al corrente, ma che finisce per non capire affatto, così staccati dalla loro tradizione e dalle correnti intellettuali in cui sono inseriti. Per fare un esempio, l'Italia ha delle ammiratrici di Emerson e di Ruskin, dei divoratori di Kipling, di Shaw e di Jack London, e degli snobs che adorano Joyce più che altro da lontano. Ci sarebbe anche il manipolo di chi ha tentato degli studi seri, e non v'è riuscito — per una curiosa mancanza di gusto e di allenamento — come l'Olivero; o vi si sta affermando in pieno come Mario Praz, la cui versione antologica dei «Saggi di Elia» è una cosa squisita, e i cui lavori sul Byron, il Donne, il Crashaw, lo Swinburne meritano stima e rispetto. Alquanto in disparte è rimasto Emilio Cecchi, nonostante il giovanile saggio kiplinghiano e quella «Storia della letteratura inglese» troncata dalla guerra, che, pur ribboccante di cattivo gusto e di inutile litismo com'è, resta sempre attraente quale tentativo di interpretazione compiuto da uno che si metteva la storia, la bibliografia e la biografia sotto i piedi, ma che conosceva i testi e aveva sopratutto una gran voglia di scoprir della poesia. Al quale scopo valeva forse meglio compilare un'antologia del tipo di quella del Praz, o mettersi bravamente con Raffaello Piccoli, Cino Chiarini e Aldo Ricci ad apprestare i volumetti sansoniani. Ma il Cecchi è in fondo l'uomo che esplora e non raccoglie, conclude, precisa, e per quanto ingegno ci potesse essere nelle sue presentazioni di autori attraverso le colonnine della «Tribuna» di Malagodi, e ci sia ora negli articoli della «Nuova Antologia» e del «Secolo», egli non ha scritto mai un saggio completo, rivelatore, come in Francia lo Chevrillon. Si è limitato a introdurre p. es. Chesterton, allo stesso modo con cui Linati introdusse Yeats, e presenta oggi — con molto meno garbo e profondità — Virginia Woolf ai lettori del «Corriere». E proprio non ci vien fatto di attribuire ai frequentissimi articoli di Aldo Sorani che un interesse appena informativo, poichè nel fiorentino manca ogni criterio di scelta, e la capacità di valutare l'importanza letteraria di un libro.

In queste condizioni di disorganizzazione, si comprende come gli italiani curiosi di letteratura inglese non abbiano quasi mai potuto rendersi conto dei movimenti d'oltre Manica, nè saputo inquadrare opere ed autori in modo soddisfacente. Parecchi cominciarono a sentirsi a loro agio dopo percorso il libro del Chevalley (N. R. F. ed.) sul romanzo inglese contemporaneo, e sfogliata l'eccellente «Histoire de la littérature anglaise» (Hachette ed.) del Legouis e del Cazamian. Ma a pensarci bene, per aver il diritto di parlare di D. H. Lawrence e di Huxley, di Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Theodore Dreiser bisognerebbe avere risolto almeno il problema di Thomas Hardy o di Walt Whitman. Ora, è strano come la nostra cultura si sia ipnotizzata — probabilmente sulle tracce della francese — su certi nomi, trascurandone altri di maggiore importanza. E' deplorevole che Kipling, Shaw, Conrad e Galsworthy ci siano venuti via Parigi, ma è ancor più grave che gli scrittori non adottati o adottati in ritardo dalla Francia, come Wells od Hardy abbiano avuta la stessa sorte fra noi. A documentare le nostre lacune sta la deformazione che Parigi ha fatto subire ai pochi eletti, e di cui non ci siamo accorti. Il caso Swinnerton è istruttivo (l'osservazione vale per «Legend» di Clemence Dane, per «The painted veil» di Maugham, che di qui a poco ci vedremo tradotto sull'adattamento francese...) e poichè il recentissimo «Summer storm» ci invita ad occuparci ancora dell'autore del «Notturno», vediamolo brevemente.

Quando, or sono due anni, sbarcai in Inghilterra, la versione francese del «Notturno» aveva dato un'improvvisa celebrità europea a Swinnerton, ma — a Londra — chi se ne occupava? Aldous Huxley, Lawrence, tenevano i primi piani dei librai d'avanguardia, e nessuno sembrava far attenzione a Swinnerton. Di lì a pochi mesi, uscì «The elder sister», e il romanzo fu recensito senza darvi particolare importanza senza che un critico trattasse l'autore come un grande scrittore. Il libro veniva collocato nella categoria degli studi d'ambiente: un dramma fra piccoli impiegati londinesi. Le critiche superavano di rado la mezza colonna. Gradualmente, cominciai a capire che Parigi aveva prestato a Swinnerton — come del resto a Conrad — una profondità di intenzioni e una modernità di concezione tecnica di cui gli inglesi — se si fossero presa la pena d'interessarsene — si sarebbero divertiti un mondo. Per loro, Swinnerton era un buon discepolo di Cecof e dei realisti, un Bennett da sobborgo. A rileggere adesso «Notturno» dimenticando l'articolo di Tilgher si vede che essi avevano ragione. Il noto vi appare come una lunga novella, e per poco che conosciate Londra, come un quadro ritagliato un po' artificiosamente dal vero, con un fondo di malinconia, d'amorezza, di rivolta sociale che «The elder sister» vi permette di controllare. I tanto vantati effetti di scorcio e di sintesi non resistono ad un esame scrupoloso, poichè anzi i «tempi» si rivelano molto rallentati, per non giungendo alla minuzia ed alla frammentarietà di «Summer storm».

«Notturno», insomma, rimesso nel suo vero clima, non è niente di più di uno studio sociale, continuato da «The elder sister» e ora da «Summer storm». Swinnerton, lanciato come un rinnovatore del romanzo e come un artista nuovo e significativo, è un semplice realista che si è applicato a riprodurre con un'esattezza talmente fedele da lasciar molto sovente l'arte per la cronaca e la pittura per la fotografia, il mondo dei *clerks*: impiegatucci di banca, dattilografe, famiglie tra il proletariato e la borghesia. Quando, come in «The elder sister» una grande passione non investe e ingigantisce i personaggi, e il senso di un'esistenza grigia e sconsolata non preme tragicamente sul racconto, Swinnerton è un novellatore qualunque (il W. L. George, per es.) che produce con regolarità i suoi romanzi, con criteri commerciali. Mi auguro che gli entusiasti di «Nocturne» si decidano a leggere «Summer storm», e sarà per loro una rivelazione in senso contrario. Vi troveranno la storia della dattilografa pura e sentimentale che porta via ad una peccatrice un maturo amante, e a conclusione del trionfo della virtù sul vizio questo epilogo: — ... la maggior parte degli uomini e delle donne si baciano quando si sposano ». — «E quando si amano.... Carina mia.. » (p. 318 dell'ediz. Tauchnitz). Sopratutto, il nuovo romanzo conferma i limiti di Swinnerton, la sua incapacità di abbandonare un ambiente ed evidentemente anche un pubblico fedele. Se l'inglese non avesse qualche lampo di genialità (le figure delle due sorelle in «Nocturne» e in «The elder sister», quella di Beatrice in «Summer storm») potremmo quasi paragonarlo a Marino Moretti, a un Moretti più virile, osservatore più attento e scrittore meno pretensioso e lezioso.

Con May Sinclair, il tono si solleva, ma di poco. Mi era giunto all'orecchio che «Far End» doveva rappresentare — secondo i soliti ammiratori ad oltranza — una «trovata» in fatto di tecnica. In verità, il libro è quanto di meno nuovo ed originale si possa immaginare, e se non fosse per la bella sobrietà di talune scene e di due o tre capitoli non varrebbe la spesa di esser letto altro che dai cultori dei costumi della borghesia inglese. «Far End» è la cronaca di un matrimonio (guerra compresa) o meglio delle due tentazioni che assalgono il marito, di professione romanziere: la tentazione della carne — a cui soccombe — e quella dello spirito, alla quale resiste, riconciliandosi infine con la generosa consorte e ritrovando l'equilibrio. C'è persino il simbolo della casa paterna, asilo di pace lungi dalla babilonia londinese. Altro che novità! Quanto alla maniera della Sinclair, essa non è cambiata: sempre un po' lineare e schematica, piuttosto arida. Libro, il suo, di una osservatrice talora curiosamente spregiudicata, ma che ha il torto di non uscir dalla letteratura. E non c'è niente di più noioso di un libro con un romanziere per protagonista: è insincero e convenzionale per forza.

Per rifarci la bocca, sfogliamo «Some great english novels: studies in the art of fiction» (Londra, Macmillan, 8s) raccolta di vagabondaggi critici di Orlo Williams. Vi si parla di «Tom Jones», «Martin Chuzzlewit», «Pendennis», «The egoist», «Roxana», «Emma», «Adam Bede», «The way of all flesh», dei romanzi di William de Morgan, e dei racconti per l'infanzia di Edith Sommerville e Martin Ross. L'intenzione del critico è quella di ripercorrere i testi, in modo da ottenere quei giudizi e quelle analisi precise e particolareggiate che di solito i manuali e i saggi complessivi o le monografie non contengono. Concepito dapprima sotto il titolo di «Old enchantments», il libro è sovente disuguale o puramente discorsivo, ma in fondo tutt'altro che inutile. Ci si può chiedere, per es., quando mai in Italia penseremo a leggere Fielding (ora dovrebbe aiutarci la tesi francese del Digéon) o a capire un po' Dickens magari coll'ausilio di quei libri sulla Londra del suo tempo che si trovano tanto facilmente, e che ci permetterebbero di rimetterlo nel suo ambiente. Di qui a non molto, ci sarà la versione francese del «Dickens» dello Chesterton (N. R. F. ed.) e forse ciò darà l'impulso a una più seria valutazione del romanziere vittoriano, che le traduzioni dello Spaventa Filippi — così mal presentate dal punto di vista culturale — lasciano ancora per noi fra gli scrittori di letteratura amena. Il Williams, che studia Dickens da vicino, nota per esempio come «quella che noi chiamiamo la tendenza di Dickens al drammaccio sia semplicemente il suo compiacimento di creare un'esplosione, dopo aver rinforzato le cariche e dato fuoco egli stesso alla miccia». Ossia una manifestazione della esuberanza del suo temperamento. Il saggio su «Pendennis» è garbato, ma Thackeray merita di più. Orlo Williams conclude: «Il mistero di Th. è quello di una mente intensamente creatrice, ma snervata; di un uomo fatto per godere, ma condannato a lamentarsi». In verità Carlyle aveva in anticipo condensata la pagina del Williams in tre righe: «Un uomo enorme, selvaggio, gli occhi piangenti, non un uomo forte», prese per epigrafe da Mary Duclaux per il suo saggio su Thackeray raccolto nei «Grands écrivains d'outre-Manche», un vecchio libro che raccomandiamo a tutti gli appassionati della letteratura inglese. Non molto sottile l'analisi dell'*Egoist*, e per la «Roxana» del Defoe, meglio leggere i tre volumi del Dottin, pedanteschi e pieni di ripetizioni, ma che vi danno una somma diligentissima di tutto ciò che concerne l'autore di «Robinson Crusoè». Dove il Williams mi sembra più fine e geniale è nelle pagine dedicate ad «Adam Bede», e precisamente nell'esame dello spirito puritano di George Eliot, infiltratosi nel realismo, e che pur non deciando l'osservazione obbiettiva, turba la raffigurazione dei personaggi. Qui il Williams illumina tutto un aspetto del carattere inglese, senza smettere per un momento la pacata bonarietà e l'arte di dir delle cose comuni che distinguono la sua critica.

Arrigo Cajumi.

I nuovi figli del secolo

Assistiamo, nei circoli culturali francesi — o massimamente in alcuni circoli giovanili — a due fenomeni paralleli. Se ne avvertono gli echi anche tra noi, ma, se non m'inganno, è movimento di riflesso, che va studiato, quindi, alle origini.

I due fenomeni sono questi: da una parte si sviluppa un più pressante bisogno di definire il posto della nuova generazione letteraria, i nati dal '900 che hanno oramai davanti agli occhi il traguardo della trentina, e per la loro particolare condizione sono punti dal tormento — confessato o camuffato in varie forme puramente letterarie — dell'incompiuto, del provvisorio, ancora più di quello che non sia successo alle generazioni immediatamente precedenti, da un'altra parte e parallelamente si ravvisa, in questi ultimi tempi, una spinta vaga verso una desiderata, ma molto rho abbozzata soluzione — o liberazione! — romantica del tormento di oggi. «Neo-romanticismo» è un motto d'ordine, che circola con qualche successo, perchè fa balenare, nel bel mezzo di una situazione chiusa e stagnante, uno sbocco geniale, tanto quanto miracolistico, che non può non soggiogare la fantasia di giovani, anche se sono olimidi precoci.

Prima di andare innanzi, o per essere più chiaro in un argomento in cui la chiarezza delle premesse è come una pietra di paragone, farò due avvertenze. Un'aspirazione romantica si nota anche in Italia, anzi, proprio in questa nostra rivista, nel dicembre dell'anno scorso, l'amico Caramella metteva come primo punto di un programma di lavoro pel nuovo anno:

«Restaurare la coscienza romantica della poesia e dell'arte contemporanea nella sua giusta misura: difendere i valori dell'Ottocento in quanto rappresentano l'equilibrio interiore dell'arte».

Mettendo insieme restaurazione romantica e difesa dell'Ottocento il Caramella mostra di avere lucidamente compreso che in Italia non può riparlarsi di Romanticismo con lo stesso significato e cogli stessi propositi che in altre parti d'Europa; che insomma l'Italia non avendo avuto nell'Ottocento il Romanticismo vero e proprio — o almeno il Romanticismo in tutto il suo sviluppo — non potrebbe oggi mettersi a fabbricare arbitrariamente un neo-Romanticismo di maniera, che quindi l'aspirazione romantica non può essere neanche ora simile a quella di altri paesi; può essere invece un desiderio di ripresa, non di uno stile o di una scuola — che non ci furono, e se ci fossero stati, non potrebbero rifarsi — ma di un certo numero di valori poetici fondamentali, decadenti per quasi due secoli, che si risollevarono e si affermarono nel secolo XIX, o dei quali si sente di nuovo il perturbamento o l'oscuramento dalla fine di quel secolo in qua. L'Italia ha dunque un proprio problema poetico-critico essenzialmente diverso da quello di altri paesi, ed è bene non equivocare col ripetere ad orecchio semplici formule.

Una seconda osservazione è la seguente. Quei due fenomeni indicati sopra ho detto che sono paralleli: bisogna notare altresì che non sono necessariamente correlativi, e che il loro parallelismo è puramente casuale. Quelli che pensano o lasciano pensare altrimenti fanno spuntare la persuasione che la presente crisi di disorientamento, di cui soffre sopratutto la giovane generazione, abbia già una via d'uscita visibilmente tracciata, e non altra che quella: cosa che, allo stato dei fatti, è assolutamente ipotetica sia per una parte che per l'altra. La vita letteraria — e non questa sola — è in uno stato di ebollizione e in via di difficile assestamento: aperta quindi ancora a prospettive svariate, nessuna delle quali, così com'è, può pretendere la precedenza.

Non vorrei anzi che questo slancio romantico avesse un'origine in maggior parte occasionale — e quindi superficiale — cioè il cadere del primo centenario del Romanticismo francese — segnato con una convenzione più o meno arbitraria a quest'anno 1927 —. In occasione di questo centenario si sono già dette alcune cose giudiziose, ma in maggior numero cose dozzinali o assurde. Nei mesi che seguiranno ci sarà purtroppo tempo sovrabbondante perchè si dicano altre cose della seconda categoria. Ciò è inevitabile e bisogna lasciar passare, senza dare retta, e tenendosi fermi a questo punto: che tutto ciò che si può dire intorno al Romanticismo di un secolo fa è materia di ricerca storica. Per l'appunto si annunzia imminente un nuovo libro di Ernest Seillière, che sarà uno sguardo complessivo sull'argomento, e che sarà senza dubbio il contributo più notevole di questo giubileo romantico. Mi riprometto di leggere il libro del Seillière e di ritornare a intrattenere i lettori sul Romanticismo *storico*. Ma il neo-Romanticismo, del quale si appassionano alcuni circoli di giovani letterati francesi non prende che qualche spunto al passato, non si serve che di alcune analogie, per spingersi impaziente e scalpitante verso l'avvenire.

Per ora, come ho fatto notare, questo nuovo slancio romantico si sviluppa parallelamente ad una audace ed intollerante presa di posizione della nuova generazione, ad un diniego, da parte di questa, di riconoscere l'esistenza dei legami spirituali con le generazioni immediatamente precedenti. E' vero che in mezzo a questi neo-romantici c'è già una tendenza mistica, che fa capo all'abate Bremond, con la sua «poesia pura» di un equivoco teologismo; ma in realtà la maggiore corrente d'opinioni ha il carattere spiccato d'individualismo armato, che vuole aprirsi un varco a colpi di fendente.

Questo preoccupante formarsi di teorie, eternamente sanguigni, ma poco concludenti — costruttori inesperti, che lanciano addosso al passante incolpevole le pietre, che non si piegano a misurati capricci architettonici — è diventato argomento di una già abbastanza ricca letteratura romanzesca in Francia ed ha recentemente attirata l'attenzione di un acuto scrittore (A. Chaumeix, in *Revue des Deux mondes*, 1.o gennaio), il quale raccoglieva appunto da quella letteratura i sentimenti insieme di inquietudine e di presunzione, che investono lo spirito dei giovani eroi di quei romanzi.

Un altro scrittore (G. Picard, in *Revue mondiale*, gennaio) ha voluto risalire alla sorgente, interrogando gli scrittori stessi, dell'una e dell'altra generazione, sui fenomeni psicologici, dei quali la letteratura tanto s'interessa. Alcuni mesi prima i *Cahiers du mois* avevano fatto una inchiesta dello stesso genere, rivolgendosi però ai soli giovani. Dal complesso delle risposte — la più parte vaghe ed incerte, ma alcune abbastanza precise e caratteristiche — si riceve la medesima impressione intorno a questa specie di *cauchemar* dei nuovi «figli del secolo».

«La confusione e lo spirito di pace armata — confessa uno dei giovani: A. Colling — mi sono abituali: equilibrato, certo, con un gusto molto vivo per la perfezione... Ho coscienza della mia incomunicabilità, riporto tutto a me stesso.. Scrivo perchè sono inquieto; se non lo fossi mi tacerei. Insomma, quello che costituisce il tragico di quest'epoca è un pessimismo fondamentale accompagnato da un lucido furore di vivere».

Dopo la quale confessione apparirà piuttosto generosa che schiacciante la requisitoria di M. Boisson.

«Io penso che i «figli del secolo» opporranno alle concezioni dei loro antecessori quello che voi chiamate un dilettantismo puramente libresco. Quanto ad un nuovo Romanticismo, non ci credete. Un miracolo non si produce mai due volte allo stesso modo. Il Romanticismo è nato dalla Rivoluzione. Qualche cosa nascerà dalla futura rivoluzione, ma un'altra cosa, alla quale non prenderanno parte i «figli del secolo», i quali allora avranno raggiunto l'età che hanno oggi i loro predecessori. Ed allora essi vedranno dove li avrà condotti un dilettantismo puramente libresco».

Tuttavia c'è chi preannunzia la cometa. Henri Hertz, di recente (nella *Revue de France*) prevedeva l'anno 1930, esattamente, il passaggio del nuovo Romanticismo sul cielo di Parigi.

MARIO VINCIGUERRA

Barbara Allason

Un mondo poetico intensamente vissuto e studiato e meditato, che cerca e che trova la sua scia di liberazione artistica e ci dà un'arte, tenue forse e di non grande respiro, ma in questi stessi suoi limiti tanto più viva e profonda.

Un mondo fatto di pochi elementi — di rammarico, di nostalgia e di rinuncia — l'ansia e il sogno d'amore, e la vita che non dà mai appagamento a tutti i nostri sogni e alle nostre speranze — è triste, e sconsolata, tragica anche — ma, se bene la guardiamo, ci offre, come la lancia miracolosa, col male il rimedio, col dolore l'accettazione, che trae in se stessa lo sforzo per continuare e anche per gioire in una più serena — e rassegnata — conquista.

Uno studio critico, due brevi romanzi, un libro di novelle, e una rielaborazione per bambini. E' un'opera che si presenta con tutti gli aspetti della modestia. Ma nè il tema rassegnato e modesto, nè la mole esigua possono menomare una sincerità trepida e vibrante. L'orgoglio e la gioia dell'artista è di sentire che la sua opera ha toccato non invano uno dei mille misteriosi aspetti di cui è composta la vita.

E per questa opera, come è per tutte le elaborazioni artistiche sinceramente sentite, e quindi rispondenti a una esperienza anteriore, si può dire che ovunque — critica o romanzo — è uno stesso mondo, una stessa ispirazione che la domina. Sincerità e serietà che formano la sostanza più viva e vigorosa di quest'arte, sotto altri aspetti minore e frammentaria e non riuscita.

Quel senso appunto di rinuncia e di nostalgia e di sogno, di grazia e di tristezza, sono le sfumature, sono i toni minori che la interessano e il raccontare pacato e semplice e pur non privo di efficacia fantastica. Poichè di fronte a queste opere, se non sempre siamo contenti — tanti romanzi e tante novelle si pubblicano oggi — pure sentiamo che qui c'è qualcosa di più: qualcosa che tocca più a fondo la nostra anima, con grazia e con tristezza se non sempre con vigorosa energia.

Quello che ci appare più vivo nella prima opera, nello studio su *Caroline Schlegel*, lo ritroviamo poi di volta in volta sotto altri aspetti, ma è pur sempre quel lirove intenso ricordare e soffrire e rassegnarsi, quel senso di elaborazione intima in cui è la serietà di questa scrittrice.

Quindi una nobile voce di donna alla quale siamo lieti di rispondere. Perchè non tanto importa — per i valori dell'oggi — che l'arte sia grande o minore, quanto che sia intesa con serietà.

In *Caroline Schlegel* più che uno studio critico, abbiamo una ricostruzione ed interpretazione della vita e dell'animo di questa «rapsoda del Romanticismo». Si direbbe che l'animo della scrittrice è inteso, non a darvi il senso e il valore delle teorie e dell'arte del romanticismo tedesco, visto attraverso la vita e l'epistolario di una donna che ne è stata caratteristica rappresentante, il che sarebbe il suo compito più immediato; ma a farci rivivere per iscorcio la vita di questa donna, di quest'animo forte e appassionato, e a fondo l'ambiente dei romantici — dei grandi nomi oggi un poco dimenticati: gli Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Schelling, e nell'ombra il grande maestro Goethe.

E questo metodo di porre in primo piano la vita e la figura di Caroline è il grande merito dell'Allason. Con questo studio già vediamo delineati i caratteri di questa scrittrice: il sottilo riecheggiare della trepida emozione sentimentale, un rapido sguardo alla disperata tragedia dell'amore, e poi la vita che rimette tutto a posto nei suoi termini minori in una rassegnazione che è forza e armonia. Così l'*ambiente* riprende il sopravvento, e i grandi drammi non disdegnano questa grazia ironica che li accompagna.

Certo non manca qua o là una pesantezza un po' scolastica, nell'affrontare i grandi temi che i romantici ponevano nella raffinata e irrequieta Überbildung del loro spirito, spesso si dubita che manchi al critico un sicuro punto di vista per giudicare di quei temi così grovigliosi e per lo più falsamente posti. Ma quello che conta è il complesso: il farvi rivivere quella grazia innocente e maliziosa di Caroline, quella non tedesca arte del conversare — in cui brillava tutto l'amore e tutta la perfidia femminile — di cui Treitschke un po' si meraviglia e un po' si lamenta; e insieme l'approfondire nei temi più veri e intimamente tragici di quell'animo femminile. Bellissimo è il capitolo su Augusta.

Così che se questa scrittrice è passata dalla critica storica e letteraria al romanzo, è per un passaggio naturale e spontaneo, per una necessità, direi, dell'animo che sempre più sereno e oggettivo si libra sui suoi temi prediletti.

Quell'«armonia raggiunta» con cui si chiude la vita irrequieta di Schelling, è il tema che, in forma artistica, domina il romanzo *Quando non si sogna più*. Una critica affettuosa di Gobetti ha definito questo libro «l'idillio della rinuncia». «L'arte è stata conquistata faticosamente: mentre lo spirito conquistava la pace». Una forza rassegnata e sicura vi domina. Grazia e intimità, una tristezza serena e rassegnata, una pacatezza fatta di armonia. L'intrecciarsi di quattro drammi conduce a un sentimento unitario e a una conquista un susseguirsi armonico di episodi staccati, come brevi quadri, eppure intimamente uniti, che da soli e tutti insieme danno un'impressione totale.

Ne esce un libro bello e capace di commuovere; forse — troppo immediato — agisce più sulla sensibilità che sulla fantasia, ma è nello stesso tempo abbastanza disincantato e sereno perchè sentiamo di trovarci di fronte a un'opera d'arte. Una certa convenzionalità talvolta, non turba che poco la spontaneità del tema e la grande delicatezza dello stile. E' la breve gioia del sogno e la tristezza melanconica, con qualche po' di gioia più intima e nascosta, della realtà. «La nostra vita è questo appunto, questo essere senza mai attaccarsi, questo essere in ogni paese ad un tempo ospiti e pellegrine, questo avviarci velando innanzi a cuore leggero» — «Tornando dal piccolo camposanto soleggiato tra la corona dei colli vitiferi, Paolina pensava che la morte quando viene all'ora giusta, senza la scorta di atroci sofferenze, ha in sè una tacita bellezza che manca nei dolori della vita». Di questa nostalgia e di questa forza è vivo tutto il romanzo.

Ed è un sentimento nostalgico che ritroviamo con sue caratteristiche, ma sostanzialmente non cambiato, nel *Tesoro dei Nibelunghi*. Sono pochi i libri dei bambini che possono non solo interessare gli adulti, ma avere anche, in sè, un valore di arte.

Qui siamo introdotti nella grande mitica germanica in una maniera semplice e piana, adatta appunto all'infanzia e quasi un po' scolastica; ma poi a poco a poco il mondo fantastico di Odino e di Freia, in cui lampeggiano i colpi terribili del Miolnir, prende forma e concretezza e vive di una sua vita appassionata e patetica. Siamo insensibilmente e con un quasi inavvertito procedere tratti all'interesse; la creazione artistica è compiuta.

Nulla naturalmente dell'ingenuità rozza dei canti primitivi o del turbine tragico dell'epica wagneriana; ma — appunto — qualcosa di personale: un senso di malinconia breve e diffusa accompagna le imprese mitiche e il fato inesorabile dei Nibelunghi e degli splendenti Asa; un «crepuscolo» che diffonde i suoi tenui bagliori su una mesta e pur severa rassegnazione al fato. — «Quando gli ultimi Nibelunghi furono sbarcati, Aghen spezzò il lungo remo e lo gettò nell'acqua, poi con l'ascia rabbiosamente sfasciò e ruppe la zattera. — Che fai! gridò Guntier attonito e sgomento — e come faremo a tornare!

Aghen scosse tristemente la testa. — Di una zattera pel ritorno i Nibelunghi non han bisogno».

Ma il tema più vivo e personale di Barbara Allason, insieme a questa decorazione nostalgica, è il senso di sconforto-conforto che dà l'amore; l'amore che abbiamo sognato e che non ci dà mai appagamento e pur ci lascia capaci di riprendere la vita fatta per esso più ricca. E' inteso il fascino «delle speranze non sbocciate, delle promesse non adempiute», ci si inchina trepidi dinanzi al mistero che «accompagna l'ombra di coloro che rimasero senza destino»; ma più è intesa la forza che ci dà, anche nel dolore, un destino che è stato e che ha un domani.

Se questo vibra in tutte le pagine di *Quando non si sogna più* e ne fa la bellezza — ne fa l'opera certamente più riuscita dell'Allason — nelle novelle de *Il Domani dei baci* il tema è ripreso, ma appare come persa la bella ed energica semplicità del romanzo. Ritornan gli stessi motivi, ma in tono minore: come diluiti e senza il vigore conciso di prima.

Novelle piane e facili, sono gradevoli a leggere, hanno sempre un tono dignitoso e mai sciatto, ma la grazia non è più penetrante e delicata come prima; quando vuol commuovere degenera in sentimentalismo. Si direbbe che l'opera letteraria è staccata da una interna esperienza di vita e non maturata nella necessaria elaborazione. Queste novelle sono, per così dire, il commento in tono minore della primitiva ispirazione; ne sono un'eco pallida, anche se, come sempre in questi casi accade, di più facile esteriormente simpatica accessibilità.

Coll'ultimo romanzo ci troviamo di fronte ad una nuova svolta dell'arte di questa scrittrice. La rinuncia è non più imposta dagli eventi e conquistata poi a se stessi, ma è voluto — è libera decisione. Ma questa volontaria rinuncia non è sentita con sufficiente energia: il dramma — timore della lotta — è ridotto a un pallido schema. La grazia e una certa arguta birichineria si affermano; il movimento esteriore è più vasto, quell'interno infinitamente minore. *Roblanchilda* denuncia una maggiore esperienza di scrittrice, una padronanza e una spigliatezza, prima con umiltà compresse; ma anche una minore intimità.

E così — annullato il dramma dell'oggi, che è pur quello che si racconta, è il passato che prende il sopravvento e si dimostra come il solo vitale. Della trama del romanzo — gioia e rinuncia d'un amore, e amore riconquistato quasi a voler chiudere lo schema prefisso — rimase nel nostro animo ben poco; quelle ancora presenti sono le pagine dei ricordi in cui il passato — la nostalgia del passato oggi visto sereno anche se è stato dolore — rivive a poco a poco. Tristezza nostalgica e una certa grazia triste. Ci si profonda in questa dolcezza, in questa serenità che rievoca. «La campagna, a misura che c'innalzavamo, si stendeva ai nostri piedi più vasta — lo guardavo quello spettacolo familiare dall'infanzia e sempre caro e sentivo nell'anima una pace così grande che mi pareva impossibile che questa stessa anima avesse potuto, in un passato non lontano, essere devastata da tanta battaglia».

Ma sono bellezze direi di secondo piano. Così quel senso diffuso di continuità della vita: «la vita ricomincia sempre. La morte non è che un passaggio a qualcosa di più bello e di più gentile». Sono bellezze che si scorgono, le più, rileggendo; ad una prima lettura risalta troppo quella mancanza di una *necessità* intensa che muova il romanzo; e questo più palese soprattutto — come è spesso delle opere male impostate — nell'ultima parte, dove tutto avviene in virtù di una rinuncia già predisposta e, in fondo, indifferente.

Gli anni passano e consigliano la donna a rinunciare alla giovinezza dell'amore; ma è consiglio di cervello non di cuore, ci dice che l'amore non era abbastanza forte e, in realtà, ogni rappresentazione di dramma, che non sia appunto il semplice indugiarsi sul fatto molto naturale degli anni che fanno sfiorire la gioventù, manca — la rappresentazione del desiderio d'amore, che pure ha accenni sentiti — «la donna che tutta la vita fu solitaria e gli anni del matrimonio furono tra quelli di più gelata solitudine — adesso vive chiusa riparata in un caldo nido d'amore» — perderà poi persino la delicatezza sentimentale dei toni e l'amarezza gentile, che sono le più belle caratteristiche dell'Allason.

Non che manchino anche qui le parti belle e nobili. — «Ti abituerò non a desiderare e a sognare, ma a volere e ad agire, e tuttavia consolare col sogno quando delude la realtà e vorrò che tu sappia tendere a una meta alta e splendida, ma che tu sappia anche rassegnarti a non raggiungerla e a godere pur delle cose piccole, e a non aver passa sete di lusso, passa sete di cose corrette». — Ma hanno peso di immediatezza, sono più volute che spontanee.

A una scrittrice ancora giovane e attiva è difficile porre limiti, adattare definizioni, la sua arte ha in sè elementi vari e complessi, la sua semplicità è elaborata e presuppone un lungo studio e un'esperienza: spesso con pochi elementi si giunge molto lontano. Perchè nell'apparente ingenuità degli argomenti, nel suo volersi mantenere come letteratura piana e senza le pretese della grande arte, vibra una forza che altra pomposa letteratura non ha. Abbiamo visto che al fondo di quest'arte sta la convinzione che quello che importa non è *dove* si giunge, ma *come* si è camminato. In questo il suo insegnamento è serio e moderno: porta con sè i suoi limiti, ma insieme la sua originalità e la sua freschezza.

MARIO LAMBERTI.

Intervista col Patriarca Giobbe

Fu davvero un caso sorprendente, nè scevro forse di provvidenziale consiglio, quel nostro incontro inopinato, là nella landa sconfinata, in un inquieto crepuscolo solcato di foschi bagliori.

Non si sa quante volte io m'era messo in moto, or verso l'Est or verso il Sud ora spiando il cauto sfavillar delle stelle, ora correndo lunghesso i mari sonanti, o avventurandomi per foreste e deserti incommensurati: neanche un indizio, mai.

Giobbe doveva vivere, questo io sapeva per mia certa scienza; — ma dove! E mi bisognava trovarlo; — al punto in cui stavano le cose, soltanto lui, il santo Patriarca, poteva trarmi a salvazione.

Il più buffo si è che tutti i mei amici pretendevano saperne l'indicazione precisa. E a seguirle tutte, me n'era venuto tale un affanno e un fastidio, ch'io tolsi consiglio di starmene quanto più possibile lontano da lor premure e sollecitazioni; incominciando a fornirmi, per intanto, dell'unica veste ch'io giudicavo atta a propiziarmi il Santissimo Uomo; la pazienza.

Nè fu poca, pertanto, la mia maraviglia a ritrovarmelo d'improvviso, in uno stretto incavo malnoso, sul margine della carovaniera ch'io più di frequente battevo; tutto pesto e accidentato di piaghe, povero Giobbe, che tutte insieme facevan proprio la faccia dello spasimo e dello schifo. Un lamento monotono e desolato, simile al lugubre soffio degli animali notturni, era l'unico segno di vita.

Mi pareva di sognare, a riscontrar che le cose andavano tanto diverse, da come testimoniavano le Sacre Carte: esser Giobbe ritornato nella plenitudine della Grazia Divina; e avergli questa accresciuto al doppio quel ch'ei avea posseduto l'addietro, con quattordicimila pecore e seimila paia di buoi e mille asini; e in più l'acconto convenevole di sette figliuoli e tre figliuole, le più belle fra quante fosser sbocciate nelle terre di Sion.

Or neanche un pelo di cammello, nè di pecora; e non un grido d'asina o di bove levavasi d'intorno. E non uno de' sette figliuoli, nè una sola spuntava delle tre splendide figlie; chè di una sola, mi sarei pur tenuto pago e consolato; da tanto e con sì mordente brama io andavo vagheggiando uno smarrito fiore orientale, dai petali morbidi e splendenti come la spuma delle onde

* * *

Mi chinai con la faccia spaurita su di lui, come sur un cadavere, salvo che quel rantolo mi persuadeva di una sorta lnumana di vita

— Giobbe.. — chiamai a fior di labbra, proprio come quando ci si china al letto d'un morente, e s'ha timore che il nostro fiato abbia a dar l'ultima spinta all'anima ch'è per spiccarsi.

Lentamente le sue palpebre si sollevarono, come logori sipari, e due osceni buchi consigni m'apparvero, accrescendomi l'orrore.

Trascorse un attimo di silenzio, in cui la mia solitudine si svelò ancor più vasta e desolata.

Mi piegai ancora, gli posi una mano sulla fronte, e con quanta maggior dolcezza, mi venne fatto di cavar dalla gola: «così — gli dissi — o Santo Patriarca, il Signore non cessa ancora di provarti!».

Quegli rovesciò le pupille spente — tremai di quel biancore smisurato, quasi m'incombesse un abisso di vuoto — e borbottò, come seguitando un suo interno colloquiare: «Quel che mi cuoce di più, — se pur si può parlar di cottura in chi, come me, è fatto ormai tutto cenere — quel che mi fa perder quel briciolo di pazienza che tuttavia m'ha Dio serbato...

— Giobbe..! — non potei a meno di esclamare, percosso da maraviglia, ancor più che da scandolo.

— ... è il pensiero — proseguì il sant'uomo senz'addarsi del mio stupore — di que' tre miei amici, freschi e tondi e paffutelli, tutti inzuccherati e dissimati, che parlavan di corda, e ne sciorinavan, beati, tutti gli usi e i nodi e gli attorcimenti, senza pur uno sguardo al povero impiccato...

— Quali amici, Giobbe!...

— Amici!!... serpenti, dovresti dire...: Elifaz il Temanita, Bildad il Suhita, Sofar il Naamatita...

Gli altri, almanco, s'eran piaciuti d'abbandonarmi al primo sentor di peste o di miseria. Questi, no; ci pigliavan gusto, ci pigliavano, a crogiolarsi nella mia abbiezione; se la masticavan ghiotti, quasi un'ambrosia; e tornavano a vendermi, ogni tanto, i lor cocci colmi di parole.

Restai mortificato, dubitoso che tra que' cocci e masticature ci potessi entrar anch'io per la mia parte.

— Pure — m'azzardai d'obbiettare — non puoi negar, Giobbe mio, che quei poveretti non si pigliassero premura di te; nè alcuna via lasciassero intentata a persuaderti del buon giudizio della Provvidenza, e del giusto castigo de' tuoi peccati.

— «*I loro detti memorandi eran simili a cenere e a mucchi di fango*» (1) — brontolò il Patriarca, non celando un cotal brivido di ribrezzo. Ogni tanto, lungo i millenni, tornavano a risciacquarmi le lor ciance, con ricco seguito di clienti e serviderame, e gran copia di reliquie, idoletti e consimili pasticciature. «Mettetevi nella mia pelle, dicevo io, e poi discorreremo»... Tutto qui, caro amico, il segreto della carità. Il resto non è che scoria o erba orticaria. La capirono, infine, e persuasi ch'io li nudavo all'osso, scapparono imprecando, e non si son fatti più vivi».

Sostò alquanto; e soggiunse quindi dondolando il capo:

— Eran tre «filoni» quelli... Che fine han fatto!

— L'un d'essi a quel che ho saputo, fu eletto Preposito Generale d'una Congregazione di Pietà. E governò con tanto zelo e prudenza, che mai quell'azienda non fu sì proficua e prosperosa, come quando fu retta dal saggio Elifaz il Temanita.

— Vecchia volpe... — grugnì il Patriarca — E l'altro!

— L'altro —, Bildad il Suhita, fondò, con licenza de' Superiori, un celebratissimo *Palagio de Mercurio* dotato d'ogni più acerba sorta di giuochi e di spassi frequentato dal fior fiore degli Ottimati e delle Matrone. E s'è fatto una degna riputazione di politico e gentile uomo; non profittando mai più di quanto stimasse conveniente e le leggi compatissero; e liberalmente sovvenendo del proprio i Reggitori in casi di pubblica o privata calamità. Così che l'Assemblea de' Notabili, come quegli che meglio d'ogni altro simboleggiava la sagacia e la nobiltà della razza, volle esaltarlo a suo Presidente Perpetuo.

— Javeh, Javeh!... — supplicava il Patriarca, mentr'io parlavo, atteggiando le labbra, simili a spicchi di pesche fradicie, a orribile sdegno —. E il terzo! Quel corvaccio di Sofar il Naamatita!

. Ma tanta cupa desolazione traspariva da quelle spente pupille, ch'io non ebbi cuore da ragguagliarlo intorno al caso, ancor più mirifico e memorando, toccato a Sofar il Naamatita.

Giobbe s'avvide del mio esitare, e sollevò a

(1) Queste e le altre frasi in corsivo son tolte dal libro di Giobbe.

fatica il braccio, come a dirmi: non importa, me l'immagino....

Seguì un lungo silenzio: — immersi entrambi in mordenti meditazioni.

— E che ci vuoi fare? — riprese il Patriarca, slargando que' due suoi neri buchi, paurosi come voragini — In tutti questi secoli da che dura la mia punizione — punizione di che, poi, punizione di che!... d'esser uomo? e son io forse che n'ho avanzato domanda! — in tutti questi secoli, che si son calati l'uno sull'altro con spaventevole monotonia, una sola cosa io ho imparato: a non meravigliarmi più di nulla, e a non implorar più nulla da nessuno.

— Neanche da Dio!...

Il Patriarca piegò il capo:

— Ho nominato tante volte — disse —, e invano, quel santo nome, l'ho ripetuto con tanta accorata confidenza, che non mi resta più forza da invocarlo ancora: — e non fo più giudizio di nulla, neanche di Lui.

— Giobbe, Giobbe!... — gridai percosso da tal core — e sei tu che parli così; tu, uomo venerando e per tutto l'orbe venerato; tu, nel qual nome l'umanità intera fa documento di compiuta pazienza, tu che...

— «*Tutto quel che vorresti dirmi fu detto*» — m'interruppe quegli con tono risoluto, sì che mi tolse ogni ardimento di perorazione.

— Che hai tu, dunque, da dirmi — soggiunse poi con aria addolcita, come per rincuorarmi — più che non abbia detto Elihu il Buzita, figliuolo di Baracheel? Non hai tu letto nelle Sacre Carte quanta copia di savi argomenti sappia inventare quel bravo figliuolo, a rappresentarmi la bontà della Provvidenza, o il giusto castigo de' miei trascorsi?

— Non solo ne ho letto — diss'io, discolorando come un bimbo colto in flagrante —; ma l'ho pur conosciuto...

— Chi?

— Elihu...

— Il figliuolo di Baracheel, della stirpe di Raam!...

— Quello!

— Un bravo ragazzo, proprio. A differenza degli altri tre torcicolli, che mi prestavan parole, con la speranza di cavarne frutto di armenti o di granarie, una volta ch'io fossi tolto di miseria — tal fine, stai certo, avea il lor zelo per la Casa di Dio, o per la salute della mia anima, a differenza di que' tre lestofanti, quegli parlava veracemente, come davvero lo Spirito di Dio l'invasasse... «*Oh, potessi anch'io trovare Iddio!*...

Sostò come affranto.. il suo volto esprimeva una incommensurabile angoscia

— Per mala sciagura, — riprese, quindi, con la sua lenta voce lamentevole — i suoi argomenti peccavano d'un grave torto...

— Quale!...

— La giovinezza di colui che parlava!... Eh, amico mio, con altri occhi si vedono le cose, credi a me, quando gli anni ti stan dietro, latrando come biechi segugi. Sperimentati che tu abbia tutti i dolori, non ti resta più ninna fede, neanche nel dolore: — ch'è massima pena....

Povero Elihu, non c'è fatto più vederlo!... Ho un gran dubbio, un gran dubbio. .»

Si spezzò il suo dire in un lungo sospiro.

E tacemmo entrambi, quasi dominati da uno stesso sgomento.

— Quando l'incontrai — soggiunsi dipoi, biascicando le parole, come se parlassi in confessione — appariva vecchio e sfinito...

— E che ti disse?

— Mi pregò di portarti il suo saluto, se mai il destino m'avesse messo sulla tua strada.

— Povero ragazzo, povero ragazzo! — ripeteva intenerito il Patriarca.

— Lui, per suo conto giurò che mai vergogna più intollerabile avrebbe potuto accenderla, che quella d'imbattersi teco». E perchè mai! — gli chiesi io, non celando il mio stupore; — non fosti tu, Elihu, figliuolo di Baracheel, della stirpe di Raas, a persuadere Giobbe della ingiustizia sua appresso Iddio, e della necessità di affidarci al certo consiglio della provvidenza? non fosti tu a esaltare la potenza e la misericordia del Creatore?» — «Ah! . — mi rispose Elihu, figliuolo di Barachael, della stirpe di Raam — io cercavo chi potesse farmi certo della mia certezza E quando Giobbe per la mia fede credette, la più cupa disperazione s'abbattè sul mio spirito; e non ebbi più pace Di a Giobbe, che mi perdoni...

— E mi perdoni pur lui — tolse a dir Giobbe, col cuore gonfio d'aspro dolore — mi perdoni pur lui, povero Elihu dell'aver io mostrato di crederlgli; tanta pietà mi prese del suo disperato sperare. Ah che mai gli uomini riescono a tanto vicendevolmente ingannarsi, come quando sono, e si mostrano, sinceri.

— Non verremo, mai a capo di nulla, dunque, Giobbe mio?

Non c'è qualche speranza d'una più manifesta verità, d'un dolore meno abbruciante?

— E che ti posso dire!... Per mio conto, visto che da millenni vanamente attendo, ormai, una scintilla di luce, e un po' di balsamo per le mie piaghe — e tu sei l'unica persona ch'io veda da tanti secoli; e non per illuminarmi sei venuto; ma, te infelice, per ricavar lume da me... — per mio conto, vecchio amico, se proprio devo buttarti addosso la mia più nuda anima, niente di altro mi conviene dirti che questo: «*Possa perire il giorno nel quale io nacqui, e la notte che fu detto: un maschio è nato*...

— Ah, Giobbe!... non levare la tua lingua incestuosa contro il Signore Iddio tuo; chè non abbia a incenerirtela Gli è che tu ignori quale dovizia di beni Egli abbia largito agli umani, poi che tu lasciasti la folta via della vita; e quanta nuova ricchezza e qual più alto valore v'abbian germegliato...

Un atroce scoppio di risa m'agghiacciò: — ahi, che niun dipintore potrà mai rendere l'orrido di quello spasimo che rideva —.

— Che è, dunque che ti provoca al riso, o santo Patriarca?...

E come non ridere della ingenuità tua, e di quella de' tuoi consimili? l'unica mia maraviglia, se di qualcosa pur potessi maravigliarmi, è questa che gli uomini non si stanchino mai di credersi nuovi; nè si accorgano di cambiar soltanto le etichette sulle lor merci eternamente vecchie e avariate...

— Vuoi negar, dunque, che tante e tanto famose vicende e gesta gloriosissima non siano accaduto, poi che tu ti fermasti al grave sasso della tua pena!

— Stammi a sentir, figliuolo mio — fece Giobbe, con una cera tanto bonaria e campagnona, che proprio non gli avrei supposto. — Tutti i casi umani, dell'orbe intero si riflettono là... — e allungava il braccio ischeletrito innanzi al suo naso.

— Per verità, io non vedo nulla..

— C'è di fronte a me, all'altezza di qualche cubito, come uno schermo grigio invisibile per tutti, fuor che per i miei miseri occhi spenti... Bè, su quello schermo, come avvien che le ombre dei passanti si riflettono impicciolite sui soffitti delle stanze, se per le finestre socchiuse palpiti un velo di luce, tutte le vicende umane ininterrottamente trascorrono...

— Davvero, Giobbe!... — interruppi stupito e morso d'avidissima curiosità.

— E' l'unico svago che Dio conceda — ponghiamo lo debba a Lui — alla mia insanabile agonia... E non è a dire qual figura ci facciano certi magnificati eroi de' tuoi tempi. Ah! come allibirebbero se potessero qui far riscontro, una volta tanto, di lor goffaggini e pulcinellerie!...

— Ti supplico, o Santo Patriarca, — diss'io scoppiando d'impazienza — lascia ch'io veda un solo istante .

— Tutti così, voi altri moderni — brontolò quegli, assai contrariato —. Non t'ho forse detto che solo per i miei occhi spenti lo schermo è visibile!

Credete ai «fatti», alla macchina, al telescopio.. tutto vorreste veder con gli occhi e toccar con le mani...

Ascoltami, ragazzo mio; non si può vedar nulla. Chi vede non dice, e chi dice non vede!

— Concedimi, allora, d'invidiarti codesto supremo dono

— Vuoi sapere! — soggiunse Giobbe con sconcertante ironia — da gran tempo io non ci do più che qualche sguardo stracco. Poichè mancando la nota dei personaggi, nè apparendovi alcuna didascalia, una monotonia insoffribile si accompagna alle vostre commedie... Sempre gli stessi razzi si succedono, sempre si ripetono le stesse follie, sempre gli stessi buffoni, pur se variamente camuffati, riappaiono sul proscenio. Sì, che non m'è dato sapere, se il Signore mi abbia fatto dono dello schermo, per argomento di svago, o di più raffinata tortura

A poco a poco, un gran malumore m'era cominciato a scivolar per le vene, e un aspro sapor di veleno, come avessi inghiottito tanti fieri serpenti, mi rodeva tutto.

Quest'ultima botta, frantumandomi ogni estremo indizio di conforto, mi detta il tracollo

— Giobbe, — diss'io, torcendo gli occhi per paura di que' saettanti buchi rossi, — io venni a te, dopo tanto affannato cercare, per imparar la rassegnazione e darmi animo, col tuo esempio, a patire la vita Ma ti confesso, che dopo questa intervista — la più fosca — o la più chiara fors'anco: non so — tra quante mi sia accaduto di coglierne tra i mortali — ti confesso, Giobbe mio, che mi par di sentirmi al tutto scorato, e tratto a pensar nere Per la qual cosa, se mi preme salvare un po' della mia anima, nè cadere in estrema perdizione, m'è giocoforza lasciarti, e procurar di non più sperare nel tuo soccorso Addio,

Il Patriarca non rispose; tracciava de' gran segni nell'aria, con que' suoi neri bracci stecchiti simili a rami spolpati di cipresso. Tentava — chissà — di dar forma a qualche buio pensiero intricato; ma tacque.

M'incamminai

Quand'ecco fatti appena pochi passi un'angoscia intollerabile mi opprimette il respiro.

Tornai precipitosamente presso il Patriarca, afferrai lacrimando le sue mani, e vincendo ogni residuo ribrezzo baciai quelle carni miserande, supplicando perdono.

Quegli si limitò a volgere verso di me le sue cave pupille.

— Giobbe — diss io — non mi regge l'animo di lasciarti così, solo come un cane .. Giobbe, io faccio voto di vivermene accanto a te, qualsivoglia la sorte ch'abbia ad incogliermi e che Iddio benedica al mio fermo proposito.

— Amico mio — parlò il Patriarca, con una voce tanto armoniosa e tranquilla, che pareva uscisse da una sonora canna d'organo; — sappi che mai l'uomo di tanto si allontana dai suoi simili, come quando crede di avvicinarsi a loro con la pietà. Non dico questo, sai, per tuo spregio del tuo intendimento. Ma la vera pietà, credimi, nasce dal felice incontro di due schietti egoismi: — e questo è il perfetto amore. Il resto è vento e polvere di strada, in fra i quali, lo sai, impossibile è l'accordo.

Restai peggio che mortificato, intontito, incapace di ribatter sillaba.

Fiammeggiava il tramonto: — cielo e sabbia si confondevano in un abbraccio infocato, non sapevi dire se per impeto d'amore o di odio

Or ecco, che gittando io i miei sguardi stanchi di quà e di là, quasi non fossero più miei, d'un subito parvemi che un lembo di azzurro si aprisse, e una sfolgorante città si rovesciasse dal cielo sulla sabbia, tutta incanti di marmi, di fontane e palmizi, qual mai sulle contrade terrene m'era accaduto di mirare.

— La Città di Dio. la Città di Dio — sclamai inebriato — Il *Regno* si approssima .

— Illusione, fanciullo, — ghignò il Patriarca — illusione de' tuoi occhi non più che aria colorata, fantasia della tua mente... nulla; guarda!..

La Città celeste era difatti sparita, in un con la raggiera di splendore.

E sopraggiungeva, avvolta di tetre ombre la sconsolata malinconia della sera

Successe un lungo silenzio, quasi ciascuno di noi ricercasse se stesso

— Addio Giobbe — dissi, ormai risoluto a partirmi

Indugiava, tuttavia; — mi pareva che tutta la terra dovesse staccarsi, con l'andarsene, insieme ai miei piedi e mi toccasse di sprofondar nell'abisso.

— Non hai tu dunque, alcuna parola che possa essermi viatico pel nuovo travaglio che mi attende? — e i miei occhi si tendevano a lui con accorata supplicazione.

Un gran sussulto scosse quel misero carname imputridito. Su quel mosaico di piaghe parve che un improvviso fremito di vita gittasse lampi di arcani splendori

E con voce inspirata e solenne, parlò.

— Questa, figliuoli: — bisogna sperare, disperatamente sperare, pur quando manchino i segni d'ogni umana speranza

* * *

La prima stella della sera brillò timida e appassionata sul mio nuovo affanno di peregrino..

VINCENZO CENTO

La giostra dei pugni

La crisi del libro

«Don Francesco mio, vi darei proprio quattro pugni buoni se vi fossi vicino, pel supposto ingiurioso che possiate perdere la mia amicizia a cagione del vostro scrivermi liberamente quel che pensate. La mia amicizia è cosa da nulla, ma se voi volete pur compiacervi di averla, dovreste sapere che il più sicuro modo di renderla eterna, eternissima è appunto quello di parlarmi schietto. Io vi stimo tanto degno degli affetti miei che vi dico francamente di quello cose che non vi direi se non facessi alcun conto di voi, ma se vvoite via con di que' supposti, non potrò più dirvi i miei pensieri tali e quali mi vengono nel capo. Torniamo all'Italia di cui fate bene ad avere buona opinione giacchè v'avete a stare, o di cui avete la vostra mediocre parte Io però che non vi trovo alcun bene sostanziale, e molti mali sostanzialissimi, la voglio presto abbandonar per sempre e tornarmene là quando altro non m'intravvenga. dove trovavo i beni ai mali e i mali ai beni. Ma come diavolo potete voi consigliare un par mio a scrivere de' libri e a guadagnare, come voi dite, de' buoni ducati! Perchè questo sia, bisogna prima che mi insegnate la difficil arte di scrivere alla maniera dal Chiari e del Goldoni, altrimenti non guadagnerò per Dio nè ducati nè mezzi ducati. Voi credete che in Italia vi sieno tanti ammiratori del mio scrivere, e tanti avidi di leggere le mie cantafavole quanti vi sono uomini; ed io vi dico, per la decima volta, credo, che ho l'esperienza in contrario, e voi sapete pure che di questo io debbo esser miglior giudice che non voi Credereste che in Roma *caput mundi* e che in Fiorenza *caput sapientae* non ho potuto vendere dieci copie delle mie Lettere e della mia Frusta! Pensate poi negli altri paesi! E poi non avete alcuna idea de' nostri librai, per le mani de' quali s'ha da passare! Ma voi misurate gli oggetti lontani da' vicini, e vi credete che perchè ho quattro fautori in Milano ne abbia anche negli altri paesi. Don Francesco mio, la vostra semplicità è veramente aurea, e l'Italia non la conoscete. Mi direte che io non vendo le cose mie perchè offendono! Quattro gatti che non s'gnifiano, e che tutti hanno gusto di vedere straziati Il mondo ama più una critica severa una satira pungente, una corbellatura forte data a qualche individuo, che non mille lodi date a migliaia di persone. Questa è la natura umana; ma l'Italia non è una parte del mondo, e la natura in Italia è soffocata dalla corruttela strabocchevole e s'è data tutta a leggere delle freddure chiaresche e goldoniane, anzi a non legger nulla oggimai, nè di buono nè di cattivo. Tratto tratto vien fuori qualche coserella in istampa che fa un po' di rumore, ma presto quel romore s'acqueta, e non se ne fa altro. Chi vuol leggere qualche cosa procura di farsela imprestare per risparmiarsi un mezzo paolo, o se ne lascia passar la voglia, onde non v'è modo di fare ducati sicuramente. Mille altre cose potrei dirvi in questo proposito; chè l'esperienza m'ha fatto dottore. Potrei dirvi che il Bue Pedagogo fra l'altre cose è stato letto con avidità, subito stampato e ristampato perchè è una satiraccia infame, e che è stato approvato e applaudito dall'universale. Io lo confuterò sul serio, e bene, ed invincibilmente al tribunale di quelli che hanno lume di ragione; ma questi sono tanto pochi, che vi stupireste se vi dicessi quanto pochi! Ma ho io per questo a rispondere nel medesimo stile e modo del Frate Buonafede! Me lo consigliereste voi? E poi ancorchè mel consigliaste avrei io l'abilità di farlo! No certo, che io non so scrivere in quel modo: io non so dire quel che non è; io non so falsificar testi; io non so calunniare, io non so trasformarmi in bestia... Ora fra dieci o dodici dì lascio Venezia, perchè tra dieci o dodici dì spero che sarò perfettamente guarito. Dove io vada vi prego a non mel domandare. Ve lo farò sapere quando sarà tempo. Voglio andar in luogo dove io possa per un paio di mesi almeno esser tutto mio. Ho bisogno di ricompormi, nè lo posso fare se non faccio un po' di tregua col mondo. Statevi sano e lieto»

Ai riguardosi critici d'oggi

.... Le vostre Terze Rime le ho letto tutte e vi so dire che il titolo di esse non può se non dare a chiunque ha buon discernimento una bella idea di quella bontà e di quella candidezza d'animo di cui la natura e gli studi vostri v'hanno mirabilmente dotato. Riguardo però al loro valore come poesia, m'è forza dirvi alla schietta che non ne sono sommamente contento. Voi non avete fatta veruna fatica nel trattare gli argomenti che avete trattati, ma detto quello che la rima ha suggerito di mano in mano e cotesto scrivere alla carlona già lo sapete che non m'è mai ito a sangue. Il troppo leggere le cose del Passeroni che scrive talvolta cento ottave senza cancellare un verso, ha guastato voi come, prima di voi aveva guastato il Balestrieri, e anco degli altri probabilmente. Permettetemi però di dirvi che la poesia non dell'essere fatta così alla presta, così alla disperata Sia l'ingegno nostro grande, vivo, bizzarro quanto si vuole i versi nostri debbon essere studiati studiatissimi, e pieni ribboccanti di cose a un tempo grate e istruttive. A misura che sono ito invecchiando e meditando mi sono reso schizzinoso ogni dì più, nè posso più leggere con flemma quelle poesie che non hanno tutta la possibile bellezza di lingua e di verseggiamento, insieme con tutta la possibile energia di pensiero. Il minimo errore di grammatica, la minima espressione sforzata dalla rima anzi che dall'argomento, la minima disuguaglianza nello stile, la minima povertà nei concetti, il minimo ovvio fatto senza necessità dal soggetto principale mi disgusta e m'offende, e mi fa cadere il libro dalle mani. Soffrite dunque ch'io v'avverta di non mi mandar più poesia alcuna, sia di chi si vuole, perchè quantunque non sia impossibile che alcuna qui e qua mi potesse piacere, giudicando da quelle che in questi passati anni vi siete compiaciuto mandarmi, vedo non essere in vostro potere mandarmene alcuna che mi satisfi veramente. Mala figura farà l'Italia d'oggi ne' secoli avvenire in fatto di poesia, poichè i principali poeti de' giorni nostri, vale a dire Carlo Gozzi e Gian Carlo Passeroni, si son messi in capo che basti infilzare migliaia di rime per essere degni del nome. L'uno e l'altro d'essi fu arricchito dalla natura di quanto cervello bastava per ornare la patria loro di mille poesie maravigliose; ma l'uno e l'altro non hanno voluto pigliar fatica, e hanno sparsi i componimenti loro di tante cose insipide, sciancate, sfibratissime, che non si possono leggere da uno che ami la diligenza e la perfezione in ogni componimento poetico, e per colmo di sciagura hanno guastato col loro esempio tutti gl'ingegni di seconda classe, inducendoli a buttar giù ogni cosa che viene loro in capo, come se la frettolosa facilità fosse l'unico fregio d'un componimento poetico. Non si può dire la quantità di versi che in questi ultimi anni mi sono stati mandati da varie delle nostre città principali Gesummaria, quanta robaccia! Quanta vituperose poesie! E dalle prose che si scarabocchiano da quelle tante bestie di Roma, di Napoli, di Firenze e d'altre città, che posso dirne? Povera Italia quanto se' trasandata! Vadano dunque le poesie e le prose moderne in cento mila malore: non me ne mandate più di sorta alcuna, siano di chi vogliano essere. Coltiviamo, manteniamo ed accresciamo, se è possibile, l'amicizia con tutti i buoni, senza più badare alle pessime prose e alle poesie pessimissime che tuttora vanno arciabattando. In Inghilterra ed altrove, come in Italia, sono moltissimi quelli che fanno delle prosacce e delle poesiacce unicamente per ricrearsi e per fuggir ozio, e che sanno tuttavia essere buoni amici, buoni padri, buoni mariti e buonissimi uomini in ogni cosa Contentiamoci quando son tali, e non badiamo a quello che scrivono come poeti e prosatori, ma a quel che fanno come uomini nella società civile...

GIUSEPPE BARETTI.

(Scritti scelti inediti e rari - Edit. Bianchi Milano).

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale Pinerolo 1927

IL BARETTI

Fondatore: PIERO GOBETTI

Anno IV - N. 3 MENSILE LE EDIZIONI DEL BARETTI CASELLA POSTALE 472 TORINO Marzo 1927

ABBONAMENTO per il 1927 L. 15 - Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Letteratura mondiale

Il Merian-Genast (1) distingue con molta opportunità tre diversi significati del motto: « Letteratura mondiale » o « Letteratura universale » (*Weltliteratur*). Il primo, che chiama cosmopolitico analogo ai concetti di « lingua universale » o d'« impero universale »), è quello di una letteratura che, superando i limiti nazionali, prenda carattere unitario, a un dipresso quale si ebbe ai tempi dell'Impero romano e del medioevo cristiano. Il secondo, che chiama canonico, innalza di sopra ai luoghi e ai tempi una serie di opere, che assumono carattere di validità universale, di bellezza assoluta, come la Bibbia e i poemi di Omero, i drammi shakespeariani e il *Don Chisciotte* e il *Faust*, o altre che piaccia così esaltare affermandole oggetto di *consentiment universel*, e perciò tali che entrano a comporre la *bibliothèque du genre humain*. Questo secondo senso si converte talvolta in ultranazionalistico o imperialistico, quando, com'è accaduto, le opere, alle quali si assegna quel valore canonico, sono rappresentate da una particolare letteratura, per esempio la francese. Il terzo, che il M.-G. chiama organico, designa come letteratura universale o mondiale la totalità delle creazioni poetiche del genere umano, costituita non dalla eliminazione delle differenze nazionali e individuali, ma anzi attraverso di esse e per mezzo di esse giungenti alla concreta universalità; allo stesso modo della « storia universale », che non è già l'utopica storia di una umanità sopranazionale e sopraindividuale, nè la storia di un popolo o di alcuni popoli eletti, ma la storia dell'universale.

E' chiaro che, di questi tre sensi, il secondo, letteralmente interpretato, si dimostra arbitrario, non essendovi opere che abbiano il carattere, che viene asserito, di bellezza soprastorica e che s'impongano perciò a tutti i popoli alla pari, come creature affatto celesti: arbitrarietà, che, del resto, è comprovata dalla capricciosa scelta, ora più lunga ora più corta, delle serie di opere canoniche così stabilite. Ma si deve poi prenderlo in quel modo? In fondo, con quella pretesa non si voleva dire altro se non che vi sono opere di tale eccellenza o classicità, che entrano in prima linea tra i prodotti della fantasia del genere umano, e superano i limiti nazionali o individuali; senza badare che li superano sempre tutte le opere veramente belle, « cancellando con la loro forma la materia », chè altrimenti non sarebbero opere di poesia. La letteratura mondiale, di cui si parla nel terzo senso, anch'essa non può essere composta se non di opere così fatte, cioè di opere di poesia. L'arbitrio era soltanto nei criteri estetici, varianti bensì ma sempre angusti, e spesso alterati non solo da pregiudizi, ma dagli affetti nazionalistici coi quali la scelta era eseguita.

Anche il primo senso, scrutato a fondo, ci svelerebbe, a me pare, nient'altro che un'oscura tendenza verso il terzo ossia verso quello « organico »: il quale anch'esso richiede un comune sentire e una comunanza di cultura, che, da una parte, renda possibile comprendere e gustare le opere dei più vari popoli e individui, e, dall'altra, dia le condizioni per nuove opere, che, sorte su quella comunanza, non possono non avere, pur nella loro individuale diversità, un qualcosa di comune o qualcosa di più in comune che non abbiano le opere di civiltà separate o lontane. Si pensi alla letteratura europea del secolo decimonono, fortemente unitaria non solo nella critica e nel gusto, ma anche negli stati d'animo e nei modi di espressione, siano scrittori francesi, o tedeschi, o inglesi, o italiani. Il M.-G. attribuisce il primo senso, quello cosmopolitico, alla pagina famosa del Goethe che diè corso al motto di *Weltliteratur*, cioè all'articolo del 1827 a proposito del suo *Tasso* e del *Tasso* del Duval; ma in quella pagina del Goethe, per l'appunto, il senso cosmopolitico e quello organico passano l'uno nell'altro, e, d'altronde, allo stesso Goethe appartiene la strofa che il M.-G. cita a p. 211, intitolata *Weltliteratur*, e in cui ritrova l'espressione del concetto organico « Von Pol zu Pol Gesänge sich ernenn. Ein Sphärentanz harmonisch im Getümmel, Lasst alle Völker unter gleichem Himmel Sich gleicher Gabe wohlgemut erfreun! » Paragonare il senso cosmopolitico all'utopia di una « lingua universale » è lecita come critica del logico errore che in esso si annida; ma non è lecito, riferito che sia all'effettiva tendenza storica di quel concetto, tanto vero che tentativi di lingue universali o artificiali sono stati fatti, ma tentativi di letteratura di tal sorta non sono stati neppure vagheggiati. Il *volapük* o l'*esperanto* non hanno poesia.

Voglio dire che il M.-G. ha perfettamente ragione nel distinguere quei tre diversi significati; ma insieme voglio mettere in chiaro che, come risulta dai suoi stessi svolgimenti, di quei tre sensi solo il terzo ha verità, e gli altri due sono contraddittorii od oscuri, e ritrovano la loro soluzione e chiarezza nel terzo, del quale debbono considerarsi o volta a volta deviazioni, contro cui esso ha dovuto resistere per mettersi sulla buona via, o approssimazioni, delle quali si è giovato per trovare quella buona via.

E del concetto di « letteratura mondiale » nel terzo senso il M.-G. fa la storia; nel qual proposito giova rendersi conto che tale storia confluisce nell'altra più generale, che è quella del trapasso dal giudizio accademico o dommatico della poesia al giudizio storico: il che il M.-G. esprime col parlare di trapasso dal concetto di assolutezza al concetto di relatività, o, più esattamente, dall'assolutezza astratta all'assolutezza concreta, che è insieme relatività. Il merito del suo lavoro, altrettanto ben ordinato e lucido quanto dotto, è l'aver messo in chiaro il precorrimento e la lenta preparazione di quel concetto attraverso la contesa degli antichi e dei moderni, attraverso l'opposizione al razionalismo-nazionalismo del Boileau, attraverso le idee del Dubos e del Saint-Évremond, finchè esso trova larga affermazione nell'*Essay upon the Epick Poetry of the European nations* (1727) del Voltaire. Con ciò si prosegue il riconoscimento, che ora si viene facendo, dell'importanza del Voltaire nella formazione dei concetti della storiografia moderna, così della storia politica e morale, con l'avervi introdotto le civiltà dell'estremo Oriente e con l'averla ampliata a storia delle civiltà, come della storia della poesia, con l'aver rotto gli schemi neoclassicistici e fatte valere la conformità dei poeti ai varii tempi e luoghi, ammettendoli tutti nelle loro varietà e accettandoli nel loro particolare carattere, secondo « *leurs différents génies* ».

Come mai accadde che proprio il Voltaire fosse, anche in questa parte, trattato quasi pensatore nemico e da abbattere dai romantici in genere, da coloro che poi imposero la considerazione storica delle opere poetiche, e fecero gustare le varietà nazionali e individuali, e crearono il concetto organico della « letteratura universale »? Il M.-G. è tratto a riporre la cagione di ciò nel fatto che il Voltaire, in quelle sue dottrine e in quei suoi giudizi, era mosso da motivi personali, dal bisogno di far largo alla propria arte (e, in primo luogo, alla sua *Henriade*), e si valeva di quei nuovi concetti come di armi polemiche: tanto che, quando gli stessi poeti stranieri da lui lodati e fatti conoscere alla Francia e, si può dire, a tutta l'Europa colta, come lo Shakespeare e il Milton, furono amati e ammirati a tal segno da dargli ombra e da porglisi di fronte come rivali e da soverchiarlo, egli mutò stile, e censurò o accentuò le censure contro le creature della sua prima propaganda, e ridivenne dommatico e francese e razionalista. Il che è vero, ma sta a mostrare che quelle idee e quei giudizi del Voltaire della prima epoca erano piuttosto lumi di buon senso e intravedimenti occasionali della verità che non dottrine profondamente pensate; e, infatti, come il M.-G. avverte, mancava ad esse il fondamento nella filosofia che il Voltaire professava, e in quella generale del tempo suo. Erano verità storiche, affioranti in un'età antistorica. Donde la conclusione che l'idea della letteratura mondiale, e cioè della interpretazione storica della poesia, si compiè, e anzi si conseguì veramente, non col Voltaire ma con lo Herder, con una nuova filosofia, un nuovo concetto della storia umana, un nuovo concepimento del rapporto di individuo e universale, che erano premesse necessarie per dare a quel concetto saldezza e determinatezza. Con lo Herder il M.-G. pone termine al suo lavoro, non senza notare che dal concetto della letteratura mondiale prende origine anche l'altro di letteratura nazionale, non contrastante a quello, ma componente di quello, perchè le letterature nazionali, le letterature particolari, sono nient'altro che gli organi del tutto, i varii toni dell'unica sinfonia. Vero è che, nell'ultimo trentennio o quarantennio, e specialmente in Germania (e ora nel tardo nazionalismo francese e italiano), il concetto di letteratura nazionale fu staccato dalla sua fonte vitale, dalla vita dell'umanità, e ciò aiutando l'equivoco concetto di nazione, che, in poesia, non può aver altro valore che di un nome collettivo, la cui realtà sono le personalità dei poeti riunite con quel nome in una classificazione meramente empirica ed estrinseca; ma che, in politica, vale stati e interessi e fini politici: donde il pervertimento delle storie nazionalistiche, delle quali altra volta ho discorso (1), e sulla cui odierna stoltezza non è il caso di tornare.

BENEDETTO CROCE.

(1) ERNST MERIAN-GENAST. — *Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur* (estr. dalla *Romanische Forschungen*, XL, p. 226).

(1) V. ora nei *Nuovi saggi di est[illegible]*, pp. 181-91.

La filosofia e la scienza

La reazione idealistica contro la scienza ha interrotto, in Italia, una tradizione di studi che anche da noi aveva assunto una fisonomia « europea », come prodotto di un movimento di idee che si iniziò, al principio del secolo scorso, colla filosofia degli idealisti tedeschi, si propagò in Europa come cultura romantica, culminò infine, nel positivismo che solo in apparenza fu negazione di quel movimento, che in realtà fu ardito tentativo di integrare la filosofia idealistica, penetrando entro il magico circolo delle scienze empiriche.

L'idealismo tedesco, infatti, non era riuscito a costruire i fatti della natura sopra la logica del concetto, e se la dialettica di Hegel sembrava grande scoperta per la intelligenza del mondo umano, essa si rivelava del tutto insufficiente per la costruzione del mondo della natura. Allora si rese necessario, al fine di penetrare nel mistero del mondo fenomenico, di mettersi al riparo di ogni processo filosofico che volesse costruire la realtà naturale *a priori*, affidandosi — per contro — all'osservazione analitica e sistematica dei fatti naturali. Il positivismo sorse quindi come tentativo di incorporare nel pensiero anche l'esperienza, per giungere a cogliere, insieme, il battito della realtà umana e della realtà naturale, come il ritmo di un'unica Vita universale. Nè in questo tentativo si smarrì l'intuizione più feconda del secolo, della storicità e organicità del reale, perchè pur attraverso il nuovo metodo di osservazione descrittivo o analitico, il mondo fenomenico fu inteso in termini di « *evoluzione* » e di « *progresso* », come si disse traducendo in formule empiriche la esigenza di vedere nei fatti del mondo naturale uno svolgimento e un'unità. E però solo apparentemente si ritornò *sic et simpliciter* al metodo galileiano e alla concezione naturalistica propria del secolo XVII, orientata alla determinazione di leggi eterne della realtà fenomenica: in fatto la natura non fu più assorbita nel meccanismo e nella legge, ma venne intesa come perpetuo cangiamento o divenire eterno, in armonia colla filosofia storica e col congiunto interesse storico proprio di tutta la cultura romantica.

Sotto questo aspetto, e cioè come osservazione e analisi della realtà empirica, sottratta ai capricci metafisici, non si può negare che il positivismo non abbia dato dei frutti vitali, e prima di tutto un aiuto di serietà nell'enunciazione delle ipotesi e delle teorie sulla natura del mondo fenomenico, che fu bene grande nella cultura italiana, e con esso un amore del reale e del concreto congiunto alla ripugnanza per ogni maniera poetica e fantastica di considerare la natura delle cose, e alla diffidenza per l'entusiasmo vanitoso non sorretto dalla luce di una modesta, continua, proba fatica quotidiana, infine la valutazione sopra ogni altra considerazione, del lavoro effettivo e paziente in tutti i campi della scienza, di contro alla genialità improvvisatrice di brillanti e fragili costruzioni.

Ma il positivismo, specialmente italiano, degenerò ben presto in una specie di nuova metafisica del fatto, diventato statico ed immobile; dalla negazione di ogni inconoscibile trascendente pretese anche di derivare la necessità della risoluzione nelle scienze particolari di tutta la filosofia, trasformando quello che era semplice metodo integrativo di una infeconda metafisica, in soluzione meccanica e semplicistica di tutti i problemi dello spirito.

E però il rinato idealismo ebbe buon gioco ad abbattere quella pseudo filosofia, fatta ormai sorda alle esigenze della vita spirituale, incasellata in formule scientifico-filosofiche, vuote di ogni reale contenuto e interesse umano. Ma attraverso la rapida e violenta reazione, che colpì inesorabilmente tutta l'impalcatura filosofica, culturale e politica del positivismo, insieme colla degenerazione antistorica furono negate anche le esigenze più vitali di quel movimento: e prima di tutto il contributo di un mezzo secolo di indagini alla soluzione del problema della realtà empirica e tutta una mentalità scientifica e analiticamente precisa, che fu ricacciata violentemente dal campo della filosofia e confinata interamente in quello della scienza.

* * *

D'altra parte, l'esigenza di intendere la natura della realtà empirica non pare del tutto appagata dall'idealismo contemporaneo, che ha una mentalità ascientifica, cioè completamente indifferente ai procedimenti delle costruzioni scientifiche, rispetto alle quali ragiona così: la filosofia è consapevolezza della realtà *concreta* e vivente per mezzo della logica del reale, cioè della dialettica hegeliana purificata; la scienza è soltanto intelligenza *astratta* della realtà come momento dialettico isolato e per se stesso contraddittorio, che ritrova soltanto nella sintesi (cioè nel concetto filosofico) la concretezza e la verità.

E perciò chi ragiona con la logica della scienza, o dell'astratto, potrà fare bensì, in certo senso, opera utilissima, non mai però costruzioni *reali*, filosoficamente valide.

Questa posizione nega, in sostanza, ogni valore conoscitivo, concreto e universale, alle costruzioni scientifiche. Il mondo empirico, escluso in tal modo dalla considerazione filosofica, rimane unica preda degli scienziati, che se lo sistemano secondo le esigenze proprie di ogni scienza particolare e in vista di particolari scopi pratici, o seguendo, come nelle matematiche pure, tutti gli sviluppi possibili della logica astratta.

Ma quel mondo empirico, abbandonato dai filosofi alle pazienti investigazioni della scienza, non ha anch'esso certe *norme universali* (in senso astratto) cui necessariamente deve ubbidire, cioè, in altri termini, una sua certa logica (astratta), la cui determinazione potrebbe interessare direttamente il filosofo? Che cosa si fa quando si fa della scienza? E, per scendere a particolari più precisi, che cosa lo scienziato chiama reale e che cosa illusorio? A quali leggi logiche ubbidiscono le sue costruzioni di realtà? E, insomma, qual'è la logica dello scienziato di fronte alla realtà naturale? A queste domande, precisamente, si propone di rispondere

Cesare L. Musatti nella sua «*Analisi del concetto di realtà empirica*» (Città di Castello, 1926) a vi risponde in effetto con una trattazione assai compiuta, che si potrebbe sinteticamente definire la *logica dell'istinto*.

* * *

Quale può essere l'importanza di una logica siffatta, rispetto agli orientamenti del pensiero contemporaneo o particolarmente rispetto ai cozzanti indirizzi del positivismo e dell'idealismo?

Ecco; il Musatti non è nè positivista nè idealista, e tantomeno eclettico, perchè la sua mentalità rigidamente logica rifugge da ogni concezione ibrida e imprecisa. Il suo pensiero è, in certo modo, interamente nuovo, e interamente *ex novo* è intrapresa la sua analisi della realtà empirica. Ciò non significa però che anche la sua concezione non si inserisca nella storia attuale del pensiero, o non risponda anzi a una esigenza viva dell'ultima filosofia. Dal positivismo, infatti, egli ha indubbiamente tratto quella che ci è sembrata l'esigenza più vitale, o cioè lo studio del mondo naturale, con metodo rigorosamente analitico e descrittivo, al riparo di ogni inframettenza metafisica. E del migliore positivismo italiano egli possiede la scrupolosa onestà intellettuale, la laboriosità coscienziosa che giudica e manda solo dopo un preciso, lento, minuto lavoro, («*i risultati della mia analisi* — egli dice — «*non possono consistere, nè in determinazioni e scoperte di cose nuove, nè in indicazioni di soluzioni definitive, ma vogliono piuttosto essere, almeno prevalentemente, determinazioni per quanto è possibile rigorose di termini...*» dove è da notare, nell'apparente impaccio dello stile, una *modestia* profondamente e quasi ingenuamente sentita, che stupisce, a questi tempi).

Il Musatti non si ferma però a questa posizione, che sarebbe sempre uno sterile ritorno, ma tien conto anche della soluzione idealistica del problema della scienza, e ne accetta, *implicitamente*, l'insegnamento, per ciò che riguarda la netta distinzione fra scienza e filosofia, fra realtà empirica e realtà oggetto del pensiero speculativo. E però egli non ricade più nel pasticcio dell'ultimo positivismo, di una scienza che pretendeva di risolvere in sè stessa tutti i problemi filosofici, come *scienza filosofica* o *filosofia scientifica*; perchè la realtà empirica che egli imprende a studiare, è soltanto il mondo della scienza, e tutti i risultati ai quali egli potrà pervenire, avranno valore soltanto per quel mondo.

Mondo astratto? Senza dubbio; e quindi anche *logica strettamente aderente a quello stesso mondo*: logica astratta essa pure. Non c'è da inorridire: la considerazione scientifica del reale, per essere aspetto o momento astratto della attività spirituale, non è però da trascurare dal pensiero come cosa inferiore o spregevole, «volgare empiria», come si dice.

* * *

Però, a nostro modesto avviso, il Musatti dovrebbe decidersi a chiarire quei presupposti storici sui quali si fonda implicitamente il suo pensiero, e ricollegare la sua opera a quella dei filosofi contemporanei, che più gli sono vicini per mentalità e per interessi speculativi. Tale, per esempio, il Bergson, che pur reagendo alle costruzioni scientifiche fondate sull'*analisi* in nome della *intuizione* che sola coglie la realtà, ha fatta propria la mentalità e la cultura scientifica del secolo: e l'ha fatta propria per integrarla nel suo vasto disegno della «*Evoluzione Creatrice*» in cui la storicità del reale, inteso come svolgimento e vita, (*élan vital*) non esclude la comprensione dei motivi fondamentali del positivismo, e prima di tutto dell'importanza del problema della realtà empirica.

Nel Musatti c'è pure questo interesse per il problema della scienza e c'è insieme la consapevolezza degli sviluppi del pensiero idealistico contemporaneo, del quale accetta la fondamentale distinzione fra concreto e astratto, fra vita e schema; ma non c'è ancora la giustificazione filosofica dell'uno o dell'altro punto di vista, giustificazione che invece costituisce il nodo della filosofia bergsoniana. Il Musatti dice che i risultati dell'analisi da lui intrapresa, sono indipendenti assolutamente da qualunque risoluzione filosofica del problema della realtà. Ma la distinzione non può significare divisione in due parti della realtà, quella empirica e quella filosofica, posta l'una di fronte all'altra, perfettamente indifferenti l'una all'altra, senza unità e organicità.

Che cosa pensa il Musatti di questo problema? Egli distingue soltanto, e non si pronuncia sul rapporto fra i due distinti, limitandosi alla «pura analisi della realtà empirica» indipendentemente «da presupposti filosofici». La sua posizione è legittima, sì, entro gli stretti limiti fissati: ma noi pensiamo che a questo coscienzioso pensatore gioverebbe approfondire l'*impostazione* fondamentale della sua analisi, ricollegando la «*realtà empirica*» alla «*realtà non empirica*» (o filosofica), e stabilendo, per questa via, la relazione fra i due concetti, e fra la *logica della scienza* (o astratta) e la *logica della filosofia* (quale, precisamente, per il Musatti?).

Al modo egli uscirebbe dalla roccaforte del suo isolamento — signorile, ma non scevro di pericoli, per un temperamento come il suo, appassionato di logica matematica e meccanica — raffrenando continuamente il suo logico «furore» (direbbe Bruno) nella consapevolezza della storia.

N. V.

Interpretazioni di classici:

L' "Orlando Innamorato,,

«La meraviglia della favola, la viva passione dei personaggi e soprattutto la vena non mai interrotta della narrazione che scorre con un vigore che non ha pari» sono le qualità maggiori che il Foscolo ritrova nell'*Orlando innamorato*. «I mostri, i giganti e gl'incantesimi sono rappresentati con tanta mirabile copia e con tale profusione di immagini e di ornamenti che abbagliano e svagano dolcemente la fantasia risvegliando pur sempre la meraviglia».

Questo è forse il più acuto giudizio che sia stato dato sul poema del Boiardo. Si apra il volume: subito alla prima ottava si fa innanzi con viso sorridente il nobile gentiluomo a c'invita. Il suo canto è lieto, le storie variate, dilettose: si è attirati dalla tranquilla voce, da tutta la gioia che spira dalla sua anima. Sono battaglie, duelli, incontri di giganti o di fresche damigelle, incantesimi, scene di caccia, episodi amorosi: si legge, e ci si lascia trasportare dal canto con impetuosità tutta giovanile. Dove sono i difetti, le manchevolezze di cui è stato incolpato per tanto tempo? Piacciono anch'essi così come gli errori di pronuncia dei bambini stanno bene sulle loro tenere bocche; e, quando si è presi dalla gioia della lettura, sparisce ogni diffidenza e si sta solo vogliosi di viaggiare in quei luoghi beati della immaginazione.

Sempre un eguale foga, un'onda continua e unita s'avanza e trascina. Poi non più incanti e amori, ma guerra spietata: l'una e l'altra cosa invitano a vicenda il poeta chè a lui piace solo di seguitare il canto. Il desiderio che ispira il Boiardo è di dir cose dilettose o nove; ed egli aggiunge una volta candidamente

> E se gran cose cose ho contate giamai,
> Seguendo le dirò maggiori assai.

Ai suoi personaggi s'adatta sempre ciò ch'egli dice di loco in un punto:

> E proprio sembra che la porti il vento
> Tanto è la forza dell'incantamento.

L'*Innamorato* appare proprio come una grandiosa schiera di fatti e di episodi, ciascuno ardito ciascuno gioioso secondo l'umore del poeta, e tutti insieme s'inseguono rapidamente come trasportati da quell'unico vento che li spinge, che li affolla l'uno accanto all'altro e ne ingrossa sempre più la serie. Ogni episodio è tratteggiato brevemente, colorito, vivace, pieno di spunti felicissimi; passa, è scomparso. Altri ne vengono, sfilano si dileguano, e la nostra fantasia è sempre attenta a quel che sopravviene, e non mai a quello ch'è finito.

Gli occhi rimangono solo appuntati innanzi: si ha l'impressione alla fine del poema, strana ma sincera, che nulla di quello che il poeta intendeva dirci di veramente importante sia ancor stato detto: e dopo i 69 canti si ha desiderio di saperne ancora di questa gente che si è mostrata coraggiosa e fortissima fino alla morte, di questi cavalieri che le varie imprese non compiute circondano di un alone di magnanimità: ci pare di non conoscere di loro le massime prodezze annunciate dalla loro grande fama, e quelle vorremmo perchè le altre compiute s'annebbiano ormai nel ricordo, e ci lasciano attenti e desiderosi soltanto delle future e maggiori.

Quella foga d'avanzar raccontando, quell'avvertir sempre che maggiore si farà il poema, è l'indizio più bello che ci mostra qual'era la sua ispirazione

> Fin qui nel mio cantare
> Non ho la ripa troppo abbandonata

dice al 17 canto del 2 libro (già molto innanzi dunque), ma segue

> Or conviene nel gran pelago entrare
> Volendo aprir la guerra sterminata.

Quest'è la guerra d'Agramante: già nei primi sette canti Gradasso Re di Sericana era giunto a conquistar la Francia, a impadronirsi di Carlo Magno e dei paladini e stava per prendere Parigi assediata; già nei canti successivi Agricane Re di Tartaria e Sacripante re dei Circassi, e Orlando e Ranaldo e Marfisa, Brandimarte e Astolfo e tanti altri campioni combattono intorno ad Albracca: guerrieri famosi come Agricane muoiono, grandi azioni succedono, per amor d'Angelica: ed ora sopravvengono ancora Rodomonte, Sobrino, Marsilio e tutti gli altri seguaci d'Agramante, e la guerra che si prepara pare la prima vera impresa che al fine s'incontri. Ecco Ruggero, ecco s'inizia felicemente col primo incontro con Bradamante l'idillio amoroso tanto dilungato dall'Ariosto.

Il tono è sempre quello, e l'ultimo fatto è sempre il maggiore di ogni altro che sia mai visto. Poi al cominciare, quasi si perde, confessa egli stesso; e quel desiderio di grandezza, di magnifici atti di valore, di morti sublimi, gli svanisce nell'animo quando vuole attuarlo. Si scusa e rimanda.

* * *

Il Boiardo si getta nella sua immaginazione tutto intero, la segue con tutto l'impegno, perchè in essa trova appagamento e gioia: essa lo consola, lo entusiasma. Pure l'arte non è per lui l'affare più alto della vita. Scrivere, ordire trame nuove è una necessità, un vero bisogno dell'anima: ma egli ama le sue fantasie non come arte, ma come uno svago nobile della sua vita. L'Ariosto era annoiato quando lo distraevano dalla poesia perchè non desiderava la vita agitata, gli onori; nell'arte trovava soddisfazione certo, ma come arte espressione del suo animo; di fronte ad essa sentiva il valore della vita e le sue pratiche esigenze tanto lontane dalla poesia, se ne lamentava. Il Boiardo non fa differenza, egli si compiace nella poesia perchè essa ha per lui lo stesso valore dell'andare a caccia, dell'innamorarsi, dell'amministrare la giustizia. Non che l'ami meno, tutt'altro; ma la considera come un atto bello della vita, una gioia, una festa. La sente perciò con vivezza, sincerissimamente e il suo racconto è tutto fatti, succoso, rapido. Si potrà rimproverar il Boiardo di ogni cosa meno che di retorica. Dove egli non raggiunge l'arte, il fatto rimane rozzo, e pur così non pare inutile, come non pare inutile un ferro ancor non battuto: e il lettore se non può soddisfarsi dell'arte trova sempre lo spunto psicologico nudo e chiaro non falsato da nessun'ombra. Perciò l'*Innamorato* piace tutto sempre. Il Boiardo tratta la poesia come manifestazione gioconda della vita e lo afferma lui stesso diverse volte; un fatto lo può anche testimoniare: durante la guerra dei Veneziani col Duca Ercole egli tralascia di cantare, è turbato, ha perduta ogni tranquillità. L'animo suo sensibile si scuote ai colpi forti: egli ha bisogno della tranquillità, della pace per mantenere la sicurezza interna. Ma

> ..... da poi che la infernal tempesta
> de la guerra spietata è dipartita,
> Poi chè tornato il mondo in zoia e in festa

riprenda il canto. Allora si trova a suo agio. Il suo carattere nobile e gentile non è urtato da folate improvvise che facendogli sentire un mondo più vasto e ignoto lo lascino sgomento: allora crede alla vita serena e l'immagina tutta come la sente.

Viveva allora pacificamente in corte, o nel castello a Scandiano, o a Reggio o a Modena come governatore: si mostrava umano, cortese, benigno. La sua bontà derivava da una coscienza naturalmente amante del giusto, la sua dolcezza dall'animo lieto e affettuoso. Si dedicava agli studi umanistici, era incline all'amore. Amava e onorava il duca, e ne era ricambiato sinceramente (gran cosa!); trattava liberamente cogli inferiori e ne era riverito non solo cogli atti, ma con l'intimo ossequio del cuore: ed appariva veramente modello di vita retta e posata.

Con questa indole il sentimento che ispira la sua poesia non può essere semplicemente quello l'amore dell'energico e del primitivo che trova in lui il Croce. Egli desidera ciò che è nobile e degno, e perciò immagina grandi azioni di guerrieri famosi: e così Gradasso passa in Francia con un esercito di «cento cinquanta millia cavalieri» per conquistare «sol Durindana e 'l bon destrier Baiardo». Non più alcun sentimento cavalleresco o religioso anima la poesia del Boiardo: non v'è alcun senso epico nel suo poema, si perde completamente il sentimento della patria così vivo nella Chanson de Roland, si perde quel senso di grandioso e sublime che è nelle battaglie dell'Iliade. Si rimpicciolisce il punto di vista: la guerra, l'amore, la vita insomma non piace per il senso solenne di realtà vissuta che sboccia con mille risonanze nel canto d'Omero; l'amore per Angelica divien qui il centro dell'azione, ma esso non è, se ben si osserva, che il pretesto o meglio il motivo per condurre i guerrieri innamorati nelle più lontane regioni, la Tartaria, la Media, la Sericana, il Catajo, dove possano svolgersi le più diverse imprese, i fatti più meravigliosi, senza che si sia costretti a pensarli realmente accaduti.

Il sentimento di ciò che è grande e nobile resta un sentimento dell'uomo, non del poeta. Ciò che attrae il Boiardo è la gioia continua dell'immaginare perchè in quelle sue immaginazioni egli pensa si trovino i sentimenti cui aspira. In lui perciò quel piacere continuo di racconti fantastici, di nomi dall'apparenze strane, di grandi fatti che meravigliano per la loro stessa impossibilità. L'*Innamorato* è tutto fatto di avvenimenti impreveduti, e l'incognita stessa diventa un elemento d'arte. Il senso dell'epico si tramuta in lui in gusto dell'immaginare: ciò lo induce ad una continua corsa: in essa non è lo sforzo di chi sa di non aver ottenuto quanto sperava, ma un continuo rinnovato appagamento. Certo se ben si guarda al poema come insieme si può ben dire che l'azione è esuberante, che non appare contenuta nelle forme: vi sono manchevolezze continue, grossolanità, scorie, ma tutti i difetti frequentissimi non impacciano mai in tal modo da offendere. Non v'è nel poema l'affanno di chi sente che la meta gli sfugge. Non c'è disordine o incertezza neppur nel pieno delle battaglie sterminate.

Sempre fantasticando il Boiardo pensa a ciò che è grandioso e magnifico, e immagina i duelli mortali o le guerre immense: ma ben sa che esse non sono imprese gloriose avvenute, ma immaginazioni. Ricorda allora coloro che realmente combatterono:

> ..... quei che trionfarno il mondo in gloria
> Come Alessandro e Cesare Romano.

e s'esalta in essi, ma la commozione si spegne subito poi in note dolorose. Il Boiardo è come un uomo giovane eternamente, anzi fanciullo, che si lascia vincere e trasportare dal fuoco sentimento, e se ne compiace lui stesso: e il suo desiderio di grandezza s'appaga compiutamente solo quando egli contemplandolo s'effonde in note di trepida speranza, o quando, persuaso ch'esso è a lui irraggiungibile, si perde in una lieve e passeggiera malinconia, o s'acquieta in un dolce rimpianto dell'età passata:

> Ed io cantando torno alle memorie
> De le prodezze dei tempi passati.

Qui il suo animo è chiaramente spiegato; il fantasticato desiderio prende forma posata e lieve: gioia e malinconia velano appena il suono della voce.

Ma tutte le ottave partono da un'uguale ispirazione nel Boiardo, e quelle più famose (l'episodio della morte d'Agricane ad esempio) hanno la stessa forma delle meno note; non v'è parte migliore o peggiore, ma è un fluire continuo ed eguale di uno stesso canto.

Se si rilegge l'*Innamorato*, in qualunque punto di esso si ritrovano moltissimi tratti che non erano passati inosservati prima (come suole accadere nel leggere i grandi poeti) ma che s'eran cancellati subito dalla memoria: e v'è in esso una ricchezza straordinaria di germi, di temi, d'elementi psicologici o narrativi. Sono spunti idillici, comici, affettuosi, soffusi di letizia e talvolta d'amarezza, sono note vivacissime, spigliate; in ogni ottava, in ogni episodio, ve ne sono, tutto il poema ne è pieno.

La foga che spinge il racconto par che non dia il tempo ad ogni atto di mostrarsi compiutamente cosicchè si pensa di vedere in ognuno chissà qual feracità di motivi artistici: e si dice (e lo disse anche il Foscolo) che il Boiardo è felicissimo a creare caratteri tanto che i suoi sono passati poi nell'Ariosto.

Ora non è il luogo di mostrare qual'è il divario tra le persone del *Furioso* e gli schizzi dell'*Innamorato*, ma si può intendere facilmente come quell'osservazione superficiale ma calzante e limpida, proprio spontanea (qualcosa di simile si ritrova spesso anche tra la gente del popolo) possa far apparire creati dei caratteri quando ha appena tratteggiato dei vivaci abbozzi. Essi, si è osservato, non consistono con un'interna ossatura morale e si dislocano alcuna volta burattinescamente dall'uno all'altro stato d'animo; ma non è questo un difetto. Avverte il Boiardo stesso quanto sia «babbione» in alcune occasioni il suo Orlando; ma è tale in alcune occasioni soltanto, spessissimo lo presenta fiero, prode, intelligente. Non si deve guardare nelle persone dell'*Innamorato* al graduarsi o allo svolgersi dei sentimenti, o a complicati rapporti psicologici. Le osservazioni nascono istantaneamente con quella vivezza ingenua d'impressione che è il vero pregio dell'arte; egli colloca le sue note entro quel quadro di sentimenti che la tradizione ha dato a ciascun eroe; se innova in alcune parti, i nuovi sentimenti vivono volta a volta accanto agli altri, e in ogni momento quel sentimento che dipinge è vivo. Così in molti episodi quando non è vasta la serie dei sentimenti accennati, il carattere acquista di per sè più consistenza. Astolfo ad esempio o Brunello hanno un essere proprio perchè sono soltanto tipi comici, e per gli altri cavalieri si ponga mente che si pensa inconsciamente a punti determinati del poema, a qualche fatto speciale che più ha colpito, quando si vuole conferir loro una decisa personalità. Brunello che ruba ad Agramante è una figura viva, ma vive anch'egli in quelle particolari frasi fra comiche e fantastiche come questa

> Per impegnar la gente cristiana
> Ruberò al papa il suon delle campana.

Brunello vive in quell'atto in cui si meraviglia di veder quanto oro e argento da rubare v'è nella tenda d'Agramante o quando fugge davanti a Marfisa e toglie i viveri per la strada ai tavernieri che poi — dietro gli stan con orci e con pignatte —, vive in quelle argute situazioni in cui lo coglie il poeta.

* * *

Ciò che s'è detto spiega come lo spunto poetico momentaneo si concilii, anzi sia in una inseparabile unità con la corsa veloce e non mai

stanca di episodi, e come rimanendo attenti all'ultimo si dimentichino tutti gli altri. S'intende come ordire trame a nuovi canti, e cioè creare nuovi motivi in cui brillino le piccole incisioni dei suoi versi sia il maggior desiderio del Boiardo. Così io credo che l'azione dell'*Innamorato* non sarebbe mai stata compiuta se anche egli avesse avuto tutto l'agio; o se fosse vissuto novant'anni il gentil conte si sarebbe perso lungo rive fiorite e in palazzi fra nitide fucanti, e battaglie strane e terribili, stendendo la narrazione indefinitamente senza farla mai giungere ad una conclusione. Non si cerchi una linea artistica nel disegno del poema: il Boiardo immaginava prima di creare, il suo desiderio di grandezza si soddisfaceva nelle grandiose azioni; poi il piano a larghi tratti certamente segnato si sperdeva in tante piccole azioni, in gemmati episodi che danno con la loro arguzia con la dolcezza e la festività continua anche nell'irruente battagliare, la misura vera del suo genio poetico. Si sa com'egli volesse cercare alle volte rime più forbite e ricadesse poi sempre nei piccoli accenni cui l'animo suo era adatto. Egli era incapace alla meticolosa disposizione d'episodi cara all'Ariosto. Nelle battaglie rumorose la trama serpeggia, nei tanti episodi idillici si frastaglia, la visione generale si scioglie sempre. Rimane delle varie scene il perpetuo rinnovarsi, il risonare di gran colpi, il muoversi di eserciti smisurati, l'inseguirsi continuo. E in questo gioco fiorito dell'immaginazione quante scorie ancora! Quante ottave bene incominciate che si spezzano in crudi realismi, volgarità, asprezze repentine! L'immaginazione fa scontare al poeta il suo imperio, l'incalzare incessante, se rende più sciolto nel dire il Boiardo dell'Ariosto lo rende anche più superficiale. L'Ariosto è fluidissimo, scorrente, anche se a primo aspetto sembri contorto. Le ottave spezzate del Boiardo in cui tutti i versi cadono a uno a uno costituendo un insieme solo per la forza della rima sono a lui una necessità. Nei versi spezzati si può solo contenere quella serie di motti incalzanti in cui è tutta la forza della sua poesia.

Rileggendo il gran tentativo si amano dunque ritrovare arguzie brillanti, situazioni illuminate da lampi di gioiosa vitalità. Tutto schizzato, abbozzato. Sono germi, completi in sè, non è una completa natura: chè vi manca una profonda vita che dia l'intero aspetto di una sentita realtà. Sono episodi effimeri di una gran scena che piace per il suo scorrer continuo.

Nella memoria non rimane di tutto il poema che un sentimento vago di dolcezza, che un risonare di voci confuse e pur grate; ma la parca malinconia che riempie l'ultima ottava (come di un fanciullo sperduto che si guardi attorno con gli occhi umidi e un nodo alla gola) non è tutto il risultato di quello sforzo proseguito sì lungamente. Tutto il poema è un invito, un incitamento a proseguir l'opera, par che il Boiardo tenda l'indice innanzi o voglia segnare ad altri la via ed aiutarlo. Se la guerra di Carlo VIII spezza la sua ottava, la fine dell'*Innamorato* è solo nella morte del Boiardo. Quell'ultima interruzione è accorata e definitiva solo per questo. E non termina anch'essa con l'augurio di poter proseguire!

GIORGIO DE-BLASI.

Papini artista

II

Artista su misura

Artista, più che filosofo, il Papini si era sempre creduto. Ma davvero se ne convinse tardi, nonostante le sue dichiarazioni. Il primo *stock* novellistico è troppo connesso allo *stock* pseudo-filosofico perchè di arte si possa veramente parlare. Riferendosi a queste sue cose egli scrive che « sono, in tutto, sessanta novelle o fantasie o sfoghi o capricci o divertimenti — inegnali come fondo o valore ma che a me piace considerare come una fibra unica di « *memorie indirette* » sulle cangianze del mio spirito nei dieci anni decisivi della seconda formazione ». (*Parole e sangue*, VIII). Veramente le « cangianze » del *Tragico quotidiano*, del *Pilota*, di *Parole e sangue* e — peggio ancora — di *Buffonate*, non sono che illusorii giochi ottici per cui lo stesso motivo che indicammo nei libri esaminati è ripresentato come diverso e nuovo.

Gli scritti del Tragico quotidiano e del *Pilota cieco* furono composti, scrive sempre il Papini, « fra il 1904 e il 1906, cioè nei tempi più felici e agitati del *Leonardo*, quando stavo ansiosamente interrogando me stesso e i problemi del pensiero e i misteri delle cose. Esso risente per ciò dell'accanito annaspamento di quei giorni. . » (pp. VI-VII). E dice giusto, *annaspamento*. Giacchè in essi la posizione dello scrittore è falsa: egli non guarda sè stesso o le cose col proposito e il desiderio di vedersi e vederle come sono, illuminandole d'un raggio del suo spirito ansioso di bellezza, ma — sempre agitato da due stimoli malefici, l'istinto polemico e l'ossessione del nuovo, e, purchè nuovo, anche mostruoso — proiettandole col preconcetto di deformarsi e deformarle, sacrificando ai due idoli della sua più bassa natura le possibilità poetiche e filosofiche di quella migliore che potrebbe sorgere da una diversa posizione mentale e lirica. Perciò il *Tragico quotidiano* e il *Pilota cieco*, anche nella nuova edizione riveduta o rimpastata, non riescono che a creare dei paradossi piuttosto banali, certamente tutti dosati a una misura, senza neppure illuminazioni improvvise, *senza* consistenza nè dialettica nè, ciò che è peggio, poetica. Pare, in fondo, che lo scrittore sia uncinato da un suo dolore — l'impossibilità dell'assoluto —, ma questo elemento, che potrebbe dar vita a una creazione poetica, è sacrificato ai falsi idoli; ed è raro che il cuore vinca la volontà (v. *Perchè vuoi amarmi?*), giacchè anche allora il polemista battuto insiste a metter fuori le punte della sua brutta faccia. E poi non sono che prose scolorite, eguali, monotone, anche a trascurar « l'enfasi lirica » che nota lo stesso Papini, e che, naturalmente, se è enfasi non è lirica, ma retorica del peggior conio tenuta su i trampoli d'una letteratura da gazzettieri, in cui non c'è ombra del buon Papini. Sicchè, in tutti questi filai di novelle l'oppressione di chi filosofeggia per partito preso, e di chi polemizza per necessità di natura, uccide l'artista, o meglio, non l'uccide perchè ancora non c'è, ma ne disperde anche l'ombra. Una pagina, o, tutt'al più, un capitolo, bastano per tutti i libri che li rieucinano più o meno male. L'apparente, superficiale novità, non deriva che dalle più recenti letture esotiche dello scrittore: letture franco-russe, troppo note perchè io stia qui a ridirle, che si sformano in un cervello che vuol trarre idee e situazioni modellandosi grottescamente su gli altri. Psicologie false, fantasticherie senza luce, brandelli logori: ecco il finto mondo delle « cangianze » papiniane. E, in tutte queste pagine, pesa orribilmente una falsa eloquenza, presa a prestito dal D'Annunzio, ma che è anche il male di tutta una generazione e, forse, di tutta l'Italia di questo primo quarto di secolo. La bocca gonfia si sostituisce al vuoto del cervello e del cuore.

Tuttavia, se questo è il giudizio meditato della prima produzione artistica del Papini, che, a mano a mano che ce ne scostiamo e usciamo dal clima artificioso creatole attorno, difficilmente potrà essere rettificato, bisogna rilevare che un attivo lo presenta, ed è la versatilità di un ingegno, che, svolazzando e sghignazzando, riesce qualche volta a trattenervi con una immagine, un paradosso o un colpo d'acquerello. Si tratta, veramente, di riposi saltuari nella eguaglianza di una prosa polemica tribunizia, che si mantiene inesorabilmente in una sola nota del registro vocale perchè quello interiore non ne ha che una; ma fanno presentire l'artista che non si trova o non riesce a uscire dai cordami di falsi tiranni della sua fantasia. Questi dieci anni di esperienza lo riportano alfine a una relativa meditazione, a un esame di coscienza, e il Papini dà il meglio di sè. Noto che l'*Uomo finito* in cui è descritto il dramma interiore di un cerebrale, è stato anche troppo esaltato: i critici che amarono il primo Papini lo designarono come il suo capolavoro; quelli che amano il secondo, vi trovarono i germi dell'autore della *Storia di Cristo*; io non mi associo nè agli uni nè agli altri; giacchè in questo libro, c'è tutto il buono e tutto il brutto dell'autore il quale ha costantemente tenuto a dichiararsi un uomo e uno scrittore « sincero », mentre — sin qui almeno — è stato sempre falso, anche senza avvedersene; intendendo che nessuna « sincerità » può interessare il critico di un artista, se non sia una autentica « sincerità » artistica. Ma il Papini non è neppure sincero nell'altro senso, cioè di colui che crede veramente in quanto scrive, perchè, trovato un tipo di scrittura, che, per condizioni contingenti, è piaciuto ai frettolosi, ha ricopiato inesorabilmente sè stesso. Manierato più di così egli non poteva essere. Nell'*Uomo finito*, però, costretto a un *redde rationem* da chi lo diceva « finito » per davvero, si concentra meglio, ripensa sè stesso, e dove riesce a vincere l'ossessione polemica, trova voci pure di artista schietto, precipita però nel manierato ogni volta che la polemica ben nota lo rinfferra. Questo libro per ciò si sdoppia: vigoroso, ricco di colori e pieno di umanità nella prima parte, in cui l'autore ripensa al suo miserale passato di uomo povero, dissetato soltanto dalla purezza divina della sua terra di Toscana, e da un cesto di libri logori trovati in un ripostiglio; fiacco, stinto, manierato quando il finto miraggio del « superuomo » lo riavviluppa in un giro frenetico di parole senza senso. Leggetelo attentamente, resterete, qua e là pensosi, spesso commossi nei capitoli in cui rifà la prima adolescenza, e vi accorgerete che la sua tavolozza ogni qualvolta egli s'immerge nella contemplazione della natura o del sè stesso autentico — onesto senza vigliaccheria e ansioso costruttore d'una vita migliore senza idoli superumani — acquista nuovi toni armoniosi. Anche il taglio della sua prosa fa spesso pensare all'acce... Più avanti invece ripiomba negli schemi usuali. Tuttavia questa prima tappa è anche un sollievo per il lettore paziente.

Se non che, oltre al suo istinto polemico, il Papini ha sempre avuto per cattivo genio certi suoi critici amici, e, invece di elevarsi su le ali dell'arte, abbandonandosi all'ispirazione, subito dopo, spinto dai battimani, si mette *a fare dell'arte!* « Vogliono che sia soltanto poeta. E allora ecco un po' di poesia ». (*Cento pagine di poesia*, 7). E cava i libri dell'*arte pura!* I quali son tre: *Cento pagine*, *Opera prima* e *Giorni di festa*, cui, ora, si è aggiunto *Pane e vino*. Ma vedete che razza di polemista egli è, che, in fondo all'*Opera prima*, sente il bisogno di allegare alle venti poesie « Venti ragioni in prosa », dove il lettore si trova a tu per tu col poeta in bigoncia, che gli dice con un obbligato crescendo: « Ho potuto dare come « opera prima » una poesia che non è, mi sembra, fatta di spremiture e di rimessiticci d'altre poesie. Credo, insomma, di aver fatto poesia che non somiglia troppo a quella che c'era ». Questo è l'uomo: fa della poesia così e così, per partito preso: e, secondo il suo programma, della poesia nuova. « Per me la novità consiste nel portarci una sensibilità (e cerebralità e moralità) nuova; e nel rinnovare il vocabolario perchè di parole (e non di segni tipografici) la poesia è fatta ». E come se fosse stato scemo, chiarisce anche meglio il suo metodo: « Arte è, necessariamente, artificio — cioè convenzione e fabbrica, opera di testa e di volontà ». Onde scrive che la sua poesia, per aderire a questo criterio manca di « logica discorsiva, oratoria, narrativa ch'è la negazione della logica lirica »; è costruita di versi diseguali per darle « più movimento d'insieme », è rimata, perchè la poesia vera « è fatta di musica messa in parole », ma qui di parole nuove, giacchè « l'ideale sarebbe: a poeta nuovo lingua nuova ». E, innamorato della tesi, si profonde ancora in spiegazioni « In poesia la forma è tutto; ma la forma è, in poesia, parola — dunque: parole nuove, forma nuova, poesia nuova ». E ne formula la ricetta. Per fare della poesia occorrono, « parole molto usate, ma nel loro significato meno usato; — parole usate ma rose, da prefissi o suffissi, quasi irriconoscibili; — parole usate anticamente e ora disusate; — parole tolte alle lingue straniere, ai dialetti, ai gerghi, ai dizionari speciali di classi e arti — di peso o leggermente modificate ». Così « si realizzano insolite armonie di suoni che possono piacere anche indipendentemente dal senso delle parole »; onde l'autore preconizza *lingue personali*, da cui dovrà nascere una poesia *tenebrosa e distinta*. S'intende, l'assurdo lo capiva anche lui: « è, spesso, uno sforzo innaturale e volontario — ma non è innaturale (cioè cerebrale) e volontaria tutta l'arte? » In tal modo la poesia veniva ridotta alla *bore* e alla chimica: ed era un bel passo, specialmente per quelli i quali, in cerca del nuovo, si opponevano alle famose elencazioni scientifiche ed esotiche del D'Annunzio. Ma codesti, si dirà, son ragionamenti di un pezzo di critica balorda, e il Papini può aver fatto poesia anche contro di essi. E bisogna vedere. Rilevo, intanto, che in *Cento pagine* la glacialità dell'uomo che *cerca* la poesia, diventa esasperante, e irrigidisce l'autore contro la sua stessa natura. Scopre, invece, in *Giorni di festa* una vena più pura, riaccostandosi alla sua terra di Toscana, non soltanto perchè vi sono « ritrovamenti di gioventù d'un'anima che s'accorse tardi d'esser giovine », ma perchè — com'egli stesso s'avvede — vi porta, se non molto di frequente, come crede, più spesso una « semplice ingenuità », così insolita in lui, specialmente quando si ferma, « invece di volare in un cielo di segni e di simboli, a pitturare cose e persone della campagna ». Confessione preziosa, che può consolidare per bocca dell'autore i giudizi precedenti. Vi è, con tutto l'impressionismo caro al nostro tempo, anche un ritorno, sia pur forzato, all'arte italiana, un immediato accostarsi alla natura, alla nostra gente, e un sospiro verso l'alto. E tutti tre questi libri preparano *Pane e vino*. Libro che compone i pochi colori dell'arte papiniana come può meglio. Come in ogni libro dell'autore anche qui, lette alcune liriche, difficilmente si trova più innanzi il nuovo, e certo non si trova la poesia. Ma l'inquieto, torbido disfrenato scrittore, si è disciplinato. Secondo il suo solito, nel *Soliloquio sulla poesia* — dove solo pochi squarci sono della miglior prosa papiniana — dice delle cose dettategli dal suo istinto polemico, teorizzando certe sue credenze d'oggi, e confondendo idee fra loro estranee, con la stessa facilità con cui teorizzò le credenze di ieri. Ma, si sa, tali « pezzi » teorici non interessano la poesia, per quanto influiscano su la poesia del Papini, che ha l'inguaribile male di portare la polemica, il contingente, l'inutile nella contemplazione, nell'eterno. Alcune di queste poesie sono state fortunate. Il ritmo di danza di certe strofe e certe immagini riuscite — che sono tutto il buono di *Pane e vino*, insieme alla fattura più accurata, se non di tutti, di tanti versi — sono apparsi freschi e originali. Le prime quattro poesie: *La sposa*, *l'Uva*, *Gioconda*, *Regina Silvestre*, benchè si somiglino, e contengano qualche verso che non persuade, piacciono anche a me. Ma un libro di versi non si giudica favorevolmente per pochi tocchi e poche strofe, dev'essere, invece, guardato nell'opera complessiva del poeta, per risaltare meglio pregi e difetti. Sotto questo sguardo, *Pane e vino* presenta due opposte facce: di debolezza e d'inferiorità rispetto a *Opera prima*, e di perfezionamento formale di fronte alla stessa. In quelle sue prime poesie — escluso, come abbiamo fatto, il solito sermone razioeinante, e tutto quanto si ricalca volutamente su la tesi — il Papini, con un'ingenuità dolorosa, fatta più viva e fresca da un tematico sapor di selvaggio, ha scritto alcune belle strofe, esprimenti, nella stessa larva di oscurità che le avvolge, il fondo oscuro del suo spirito irrequieto. E in esse vi erano già, più agresti e profumati, quasi presi da una pianta che si prepara alla fioritura, i boccioli d'una poesia, scompleta, sì, come tutte le cose del Papini, ma che lasciava pensosi.

Ma non si può non affermare che, come l'*Uomo finito* è la prima voce d'un artista sperduto rispetto alle opere precedenti, anche *Pane e vino* è il primo libro di versi in cui il Papini meglio si ascolta, pare anzi necessario a questo scrittore un lungo periodo di dure esperienze perchè, alta o modesta, trovi la voce della sua coscienza artistica. E non altrimenti gli è accaduto nella sua opera di critico. Per molti anni si è foggiata un'anima di stroncatore, e anche quando la voce del suo cuore lo piegava a esser soltanto un critico onesto e sereno, ha voluto urlare. Ripetendo ancora che le classificazioni sono soltanto esplicative, possiamo dire che anche il terzo gruppo dei libri del Papini presenta i caratteri dei due primi. I *24 cervelli*, le *Stroncature*, le *Testimonianze*, ecc., preparano insieme colle altre opere, la *Storia di Cristo*, che unifica come meglio può il lungo sforzo del critico e dell'artista, e gli concede un'altra ora di riposo. Si capisce: è un riposo come i precedenti, chè il cattivo genio gli fa scrivere con Giuliotti la sua cosa più brutta: *Il Dizionario dell'Omo salvatico*.

Filosofo si è visto che non è, nè poteva essere; ma egli credette sempre di possedere il genio del critico. E critico si rivelò in molte occasioni. Sfrondate i volumi sopra indicati di molto volontarie stroncature, alcune delle quali sono però veri e propri atti di giustizia e rivolte d'uno spirito insofferente contro fame imposte dall'imbecillità e dalle cricche, e resteranno tante pagine limpide, schiette, che si accostano a pensieri e passioni altrui con virtuose intuizioni d'un poeta in sordina e d'un filosofo mancato, che ha la nostalgia delle costruzioni filosofiche. Specialmente in *Ventiquattro cervelli* alcune pagine sembrano incise. La stessa ripetizione, ritemprata in un cervello inquieto, di certi pensieri, sa di scultura. Scadenti sono gli altri volumi, *Stroncature* e *Testimonianze*, dove la polemica beceraia prende la mano al critico, che, si muove anche ora tra due poli opposti: la rimeditazione di sè stesso e la sfuriata del ciarlatano insultatore; onde scrive, nella meditazione, la *Storia di Cristo*, nella fobia, il *Dizionario dell'Omo salvatico*, giacchè non può vivere — o sin qui non ha saputo vivere — diversamente.

Dire, semplicemente e onestamente, che cos'è la *Storia di Cristo* dopo le polemiche interessate dei campi avversi, se è difficile, può in compenso essere un atto di giustizia. Uno scrittore cattolico di meriti ben noti come l'Olgiati, commosso dalla « conversione », definì la *Storia* lo « squillo trionfale », o — guarda dove va a ficcarsi la passione! — trovò modo di lanciare ai due *Salvatici* « un applauso ed un bacio » nientemeno che per il *Dizionario* suddetto. Al contrario gli avversari — cioè gli ex-amici del Papini — montarono in bestia, e rimpiansero l'*Uomo finito*, non trovando nulla d'interessante nella *Storia di Cristo*. Ma l'interessante c'è. Metto da parte la « conversione », perchè non voglio discuterla, e la ritengo assolutamente sincera. Nè trovo nulla di strano — anzi! — che uno spirito inquieto come quello del Papini, che ha avuto il gusto di imitare Zarathustra, senza sollevare proteste, si fermi commosso dinanzi a Cristo che, ver'igrazia, credo non gli sia inferiore. Prendo quindi la conversione per quella che fermamente mi pare: il ritorno di un uomo a un ideale, che, se fu di Dante, può ben essere di altri più piccoli. Ma purtroppo il Papini è rimasto quello di prima. Il furioso assalitore delle *Stroncature* riversa anche nella *Storia* dell'amore divino il suo temperamento impulsivo e la contamina. D'altronde nella *Storia di Cristo* il Papini risolve il problema centrale della sua anima travagliata, dico meglio, della sua doppia natura di filosofo e di artista in potenza, fra di loro in continua battaglia.

La *Storia di Cristo* non è una « storia », perchè storia non può scriverne un temperamento in cui, come ho detto, manca il senso della concretezza umana, e pel quale è assente la *obiettività* scientifica, che d'altronde non riconosce neppure in teoria. Ma, per contro, è una confessione integrale di Giovanni Papini. Il quale — da filosofo fallito, che ha picchiato a tutti i gabinetti ufficiali e clandestini della filosofia mondiale, e n'è uscito più vuoto e insoddisfatto di com'era entrato —, ha accettato come unica soluzione del problema della vita la soluzione cattolica. Stanchezza, rifugio o vittoria? Si vedrà domani. Ma, evidentemente, più che dei problemi teologici, egli si è interessato del Cristo come eroe dell'umanità, che continua la sua opera redentrice nel filtro degli odii e delle passioni. E lo ha visto come può vederlo un esaltatore dell'« uomo che volle farsi Dio »: cioè ha visto il *proprio Dio*, quello che egli medesimo, specialmente nell'*Uomo finito*, sognò di diventare: il puro, il perfetto, il redentore. E' vero: nell'*Uomo finito* i valori dell'uomo rispetto al Dio cattolico sono rovesciati; ma nel Dio della *Storia di Cristo* non c'è che una immagine del superuomo, rilustrato nelle acque rosate dell'amore. Non posso fare che qualche richiamo, ma uno basta per tutta l'opera, anche ora che è stata corretta e ricorretta. « Gesù — scrive il Papini — va diritto all'*estremo*. Non ammette neanche la possibilità d'uccidere; non vuol pensare che vi sia un uomo capace d'uccidere un fratello. Neppur di ferirlo. Non concepisce nemmeno l'intenzione, la volontà d'ucciderlo. Un attimo solo di rabbia, una sola parola di vituperio, una sola parola d'offesa, equivalgono all'assassinio. Gli spiriti molli e marci grideranno: esagerazione. Perchè non v'è grandezza dove non è passione, cioè esagerazione ». (pag. 131). Ecco il vero Papini, ed ecco anche una interpretazione, non teologica, ma personale, sia pure sincera (com'io credo) del Cristo. Il Papini non può veder che la redenzione cristiana è amore, cioè dedizione, abbandono di sè, rinunzia; ma ne risalta il carattere di esagerazione, di rovesciamento, di paradosso. Ed è questa l'interpretazione sostanziale che dà del Sermone della Montagna. « Il più grande Rovesciatore è Gesù. Il supremo Paradossista, il Capovolgitore radicale e senza paura. La sua grandezza sta qui. La sua eterna Novità è Gioventù. Il segreto del gravitare d'ogni gran cuore, presto o tardi, verso il suo Evangelo » (p. 121). Non c'è che dire: novità, gioventù, paradosso (anche con lettera maiuscola) erano gl'ingredienti della salsa papiniana: ora li riconosce in Cristo e dice — nientemeno! — che in ciò sta la

sua « grandezza », non già nella sua sostanza divina, come dicono i teologi, a meno che quest' non convengano nel dichiarare che novità, *giovenlù* e *paradosso* sono gli elementi costitutivi della divina essenza di Cristo, della divinità stessa. Perciò ne deriva una interpretazione viziata rispetto al soggetto, ma coerente rispetto allo scrittore. Il quale non viene meno al proprio temperamento passionale e polemico neppure dopo una « conversione » più tosto clamorosa, che pertanto ha valore solamente dal punto di vista religioso, per l'uomo ritornato all'« ovile », non per l'uomo rifatto dal cristianesimo. E' avvenuto infinite volte — anzi è normale — che una « conversione » abbia capovolto i criterii non soltanto filosofici, ma estetici, di molti scrittori; ed è recentissimo il caso del Bossi, il quale, passando dal paganesimo al cristianesimo, ha, via via, abbandonato, con i principii, le forme pagane, elevandosi ad una mistica contemplazione, che ha generato uno scrittore *nuovo*, tutto attento nell'analisi sottilissima dell'anima, sì che il suo stile si è fatto più acuminato e splendente di una luce che prima gli era sconosciuta. Non così è avvenuto in Papini. Qual'era è rimasto, amante impicito dell'assoluto e del paradosso, e di tutto ciò che valga a metterlo contro corrente. E' la stessa natura del reclamista, che gli ha impedito di esprimere il sè stesso migliore, che, così, è balenato nella tempesta parolaia e meccanica. Ma, tuttavia, senza nulla aggiungere o modificare dell'autore, la *Storia di Cristo* è una delle sue opere migliori. Viziata anch'essa dalla retorica — che l'autore chiama eloquenza — e dalla polemica inseparabile da qualsiasi atteggiamento dello scrittore, nonostante il piombo letterario che l'appesantisce, ha squarci d'arte pura e di sentimento profondo. Solo bisogna saperli trovare nella massa troppo greve di un'opera fitta di pagine vuote e sonore. Ma sono squarci che se non denotano certo l' « unghiata del genio », come è iperbolicamente detto, additano lo scrittore ancòra vivo, che ha da dire altre cose, ora che, ritornato alla fonte genuina della tradizione nazionale, sembra anche per serenità, meglio disposto a intenderla; purchè non lo rimolesti il demonietto stolto e volgare dell'*Uomo salvatico*, che è semplicemente una brutta maschera, che deforma l'uomo e lo scrittore.

Ritrovarsi, del resto, è sempre stato, e resta, il problema centrale per Giovanni Papini. Il quale ha invece preferito — o è stato costretto dalla sua impotenza — perdersi in problemi secondari, marginali, fuori strada, onde più difficili e costosi sono riusciti i rapidi momenti di ritrovamento.

E potrei far punto. Ma qui, volendo dare una cifra totalitaria del bilancio fatto, m'ha preso lo scrupolo o il demonietto d'ogni critico di vedere ciò che ne scrissero alcuni suoi « amici » più autorevoli come Prezzolini e Pancrazi. Escludo da qualsiasi considerazione critica certi scritti parziali, frutto di preconcetti elogiastici o agrodolci, molto in uso fra noi, e mi fermo al saggio del Prezzolini. Col quale il mio discorso ha molti punti di contatto (involontari, ma piacevoli, almeno per me) e molti altri di divergenza. Confesso che mi è sembrato assai rimarchevole (ciò che avviene anche in un paio di articoli di Pancrazi) che il Prezzolini, volendo dar risalto a certe qualità artistiche del Papini, si sia dovuto sobbarcare a una discriminazione « biblica » di frasi e di parole dalla quale non so davvero se l'artista ne esca ingrandito o di molto rimpicciolito. Se meriti artistici son quelli indicati dal Prezzolini il Papini non è un artista neppure mediocre. Nè io posso ripetere il giudizio conclusivo, troppo affrettato e non poco incoerente, che il critico fiorentino (pur tanto giudizioso nello sviluppo del suo discorso) ha dato di questo tipico rappresentante della nostra generazione. In esso c'è un limite superato, che lo rende ingiusto verso il nostro tempo; e bisogna rientrare nei termini dell'equità. « Papini — egli scrive — è essenzialmente un artista e i suoi libri vanno valutati col metro dell' arte ». E aggiunge: « E' l'artista più significativo della nostra generazione *supera tutti in virtù e in difetti* ». Ora che il Papini sia soltanto un temperamento artistico, e che ogni altro suo atteggiamento è fallace, è dimostrato; ma dimostrato è anche il fallimento di quella parte (che è la maggiore) dell'opera sua a sfondo pseudo-filosofico. Che sia il più significativo artista della nostra generazione, l'ho già ammesso e discusso sin da principio; ma è falso che « superi tutti in virtù ». Io non so come il Prezzolini, dopo la sua minuta analisi dell'arte papiniana, sminuzzolata, ridotta a « pezzetti » antologici, abbia potuto superare il limite dell'obiettività verso altri artisti — benchè pochini — della nostra generazione. Il Papini è — o è stato — il tipico rappresentante dell'aspetto forse saliente del nostro tempo, di quell'aspetto, cioè, disordinato, ansioso del nuovo e precipitoso; ma che la sua voce di artista si sollevi su quella di tutti gli altri, è un abbaglio, cui indirettamente credo di aver già risposto. E' vero, invece, che il suo nome è salito in gran fama più del nome di altri artisti; ma il merito è nei « difetti » non nei pregi dell'opera sua: cioè nell'assalto polemico e nelle circostanze storiche in cui è avvenuto. E' vero altresì che tutti i difetti del nostro tempo, i peggiori certamente, si riflettono nell'opera papiniana, deturpandola e impoverendola. In questo senso la figura del Papini assume un carattere storico di maggior risalto, giacchè sta al centro della crisi della nostra inquieta generazione, in cerca d'una via o d'una fede; beninteso, però, che non la riassume tutt'intera, avendo essa molteplici aspetti ed essendo più grandi i suoi valori artistici. E ciò per nostra fortuna, ma non per merito del Papini.

VITO G. GALATI.

La giostra dei pugni

Opinione di un uomo semplice

Il semplice — Leggo il *Times litterary* e l'*Athenaeum*, leggo *Commerce* e la *Nouvelle Revue Française*, e qui e in tant altre riviste straniere di letteratura viva e modernissima, fino ai fogli settimanali tipo *Nouvelles littéraires*, una caratteristica mi colpisce, un fatto m'impressiona la continua cura e l'assiduo studio con cui si illustrano i classici più remoti e men noti, e si rivalutano epoche e scrittori alla luce di concetti nuovi, e sottilmente si ricercano spazzi d'arte e di gusto conformi alla nuova coscienza artistica anche là dove la critica togata aveva tradizionalmente negata l'esistenza di pregi positivi. La ultima novità francese al riguardo è la scoperta di Maurice Scève, fin qui appena nominato come rappresentante della scuola lionese anteriore alla Pléiade, il quale è veramente un grande poeta. Ma quanti Scève non ci sono da scoprire nella letteratura italiana? E perchè non si scoprono, nè si leggono! Perchè non si tenta di rifare, agli occhi di tutti, il giudizio corrente, ad esempio sul Marino? L'esempio altrui si lascerebbe pur seguire senza fatica.

Il savio. — Voi partite, mio caro dall'ignoranza di due cose fondamentali. La prima, che noi abbiamo, dal padre Tiraboschi in poi, così ben catalogato e frugato e spolverato la nostra sterminata letteratura, che non ci resta nulla da scoprire, nulla da sapere di nuovo in proposito, che abbia qualche reale importanza letteraria. Non c'è pericolo che per noi salti fuori un nuovo *Meccoroeme*, di un nuovo Scève da scoprire, o che un ministro della P. I. telegrafi, come l'on. Herriot, a Londra per acquistare una rarissima copia di rarissimo ignoto grande poema. L'*Enciclopedia Treccani* e il *Dizionario biografico degli italiani* codificheranno quanto prima questa sicura onniscienza. E lo spirito predominante nella nostra letteratura, classico fino alla Controriforma e preromantico o romantico dopo di essa, ha anche permesso di raggiungere una certa oggettività di misura nei criteri di valutazione. E presto saranno codificati anche questi. In secondo luogo, se non vi dispiace, dovete riconoscere che gli scrittori italiani stanno, su quei classici, erigendo un edificio nuovo: e mentre li studiano e se li assimilano per proprio ed altrui vantaggio in succo e sangue, non si può pretendere che, poveretti, trovino ancora il tempo di informarne minutamente gli altri, quando di tempo hanno a mala pena il bastante per i loro lavori. O non sapete che le opere d'arte costan fatica? e che si tratta in questo caso di fabbricare, non solo opere d'arte, ma un'epoca!

Il semplice. — Beato voi che siete tanto bene informato delle epoche ancora da nascere! Io per me non ne vedo che una, quella in cui son nato e vivo. Che sia un'epoca, non c'è dubbio; quale sia, resta poi da discutere. Ma rispetto a quel che vi dicevo, c'è un modo molto spiccio di risolvere il problema. Così spiccio, che proprio mi vergogno a proporvelo, perchè vi faccio il torto di supporre che non ci abbiate pensato. Quando c'è un punto di vista nuovo, ne vengon sempre fuori dei nuovi giudizi perchè non c'è altra maniera di esprimere un punto di vista che meditare e snocciolare giudizi. Ora, se i giudizi non ci sono, vi pare che si possa giurare sull'esistenza del punto di vista? Io, per me, non giurerei. E lo stesso dirò delle ricerche e delle scoperte: perchè proprio allora si ricerca e si scopre quando un pensiero palpita in noi così forte e così diverso dai soliti che speriamo di trovare qualche cosa che gli corrisponda nella realtà e nella storia e che gli dia per riflesso maggior valore, quasi una prova a un esperimento. Non abbiamo giudizi, non ricerche, non scoperte: dunque non abbiamo il pensiero nè l'epoca. Mi direte che sono uno stolto, che non ho occhi per vedere. Chi vivrà, vedrà: e, specie in letteratura se ne vedono spesso di belle.

Altra opinione del semplice

— Come fare a cavarmela, con queste idee che ho per la testa, quando un amico letterato o poeta mi si pianta davanti con un suo pezzo, e proprio perchè sa che io faccio il difficile e magari son tale sul serio, ammicca come per dire «Questa volta non te la scampi, sei proprio davanti a un capolavoro»!

Ecco: io ho escogitato un bel discorsino, di forma assai diplomatica, ma che sostanzialmente corrisponde al mio pensiero. Il discorsino si svolge press'a poco così:

«Amico mio, che cosa ci posso fare! Il vostro lavoro è senza dubbio di poesia, perchè è scritto in versi, perchè dice delle cose belle, perchè le dice bene. Avete studiato da quel che si vede, molto e molto, avete pensato a tutto, *in fatto di tecnica*, a limato fino all'*osso*. Ma non avete limato che l'osso, perchè nervi e muscoli non c'erano: vi è mancata quella saporosa polpa che sola è veramente «poesia». La colpa non è nostra, fino a un certo punto. O meglio non sarà vostra finchè non pubblicherete queste degne esercitazioni poetiche come un frutto di originalissimo ingegno, come un segno di nuova età ventura. La colpa è del dio che non vi ha inspirato, della musa che non vi ha amato, del vostro tempo che non vi ha fatto partire da una quota di livello molto alta nei vostri voli. La colpa però è vostra, se non vi accorgerete che questa tal cosa è già in Leopardi, che questo verso pare modellato su stampo foscoliano, e via dicendo. E la colpa è anche vostra se non vi accorgete che io sono terribilmente annoiato di sentir dire dai poeti sempre le stesse cose, sempre negli stessi modi.»

Recitato il mio discorsino tutto in tono mellifluo e uguale, accendo la pipa e sbuffando nuvole di fumo nel sottraggo agli occhi infiammati del mio interlocutore. Il quale, non potendo più saettarmi con lo sguardo, si limita, da persona bene educata, a ringraziarmi della mia franchezza o, per dimostrarmi semplicemente uguale amicizia e franchezza, a dirmi un po' di male del *Baretti* e in particolare di questo proscenio giostrante. Ma come mi darebbe volentieri un pugno, giacchè siamo in giostra, se non sapesse che il liberalismo oggi è di moda (per merito di Curzio Malaparte) solo in letteratura, e che pertanto io sarei capace di renderglene molti e molti.

Terza opinione

— Tuttavia, un giorno o l'altro, non è escluso che il *Baretti* si faccia in versi, *reclame* compresa. Perchè bisogna pure che abbia la sua bella e buona vaccinazione il nostro piccino.

In tal caso propongo all'amico Zanetti di cedere provvisoriamente la direzione a Nicola Moscardelli o a Giuseppe Ungaretti, notoriamente fautori del verso breve. Così il numero sarà riempito e pronto più presto.

Invito a meditare

Spogliandomi ora della gabbana dell'uomo semplice, e indossando il *pigiama* del sapiente, vi dirò che ho molto meditato su questo pensiero offertomi dalla *Fiera letteraria* del 27 marzo. E se ci ho meditato sopra ho trovato nella «Cambusa», da tre mesi, un pensiero meditativo degno di meditazione: quando invece il «lunario di belle lettere» era così delizioso che proprio non so perchè l'abbiano soppresso.

Il pensiero è di Alessandro Manzoni, nei *Promessi Sposi*. E devo ringraziare veramente la *Fiera* di avermelo richiamato alla mente. Sarà lecito trascriverlo?

«*Credete voi che tutti quei milioni di martiri avessero naturalmente coraggio? che non facessero naturalmente nessun conto della vita? Tanti che cominciavano a gustarla, tanti vecchi avvezzi a rammaricarsi che fosse già vicina a finire tante donzelle, tante spose tante madri? Tutti hanno avuto coraggio, perchè il coraggio era necessario, ed essi confidavano*».

Ma il risultato delle mie meditazioni... ve lo dirò un'altra volta.

Abolizione del latino

Il grande e non abbastanza autocelebrato Luigi Carnovale, onore e vanto dell'industria italiana in Chicago, ma insieme formidabile stonatore delle altrui orecchie mediante ognor nuovi vangeli politici, — ha diffuso in elegante edizione un libro su *L'abolizione della neutralità*. Ora si ammiri l'elegante traduzione che egli dà, a pag. 15, di un passo latino del *suo* Campanella (*suo*, perchè anche Luigi Carnovale è di Stilo in Calabria, e a sue spese è stato eretto l'anno scorso un monumento al filosofo stilese). Il lettore è pregato di confrontare testo e traduzione parola per parola

O pietas, o prisca fides, o candida corda,

O pietà, o prisca fede, o candidi cuori,

Lugentum ignorantiaeque atri abiere colores

Gli atri e funesti colori dell'ignoranza sono sparititi.

Exulet impietas, fraudes, mendacia, lites,

Sono spariti l'empietà, la frode, la menzogna, le guerre

Nec timeant agnae lupum, aut armenta leonem,

Non più l'agnello temerà il lupo, nè gli armenti il leone

Inque bonum populi discent regnare tyranni;

I popoli insegneranno ai tiranni di ben governare,

Otia cessabunt et cessabunt labores,

L'ozio cesserà, cesseranno le lotte per l'esistenza,

Nam labor est ludus, in multos partitus amicos.

E il lavoro non sarà che un giuoco diviso tra buoni amici.

Come si vede, il bravo Carnovale traduce dal latino quasi come esperanto. Lo studio del latino, dopo saggi così ingegnosi, si può pure sopprimere. E mi viene in mente un altro ricco signore italo-americano, che mi mandò anni sono un ricco volumetto di liriche argentine, la prima delle quali s'iniziava così:

Leviam le tampe
da queste pampe!
Patapin, patapoa...

UNO DEI VERRI.

Le Edizioni del Baretti

Opere edite ed inedite di PIERO GOBETTI

Sono uscite

I — RISORGIMENTO SENZA EROI
Lire 18.

II - PARADOSSO DELLO SPIRITO RUSSO
Lire 12.

Di imminente pubblicazione:

OPERA CRITICA

In 2 volumi

Parte Prima: ARTE, RELIGIONE, FILOSOFIA.

Parte Seconda: TEATRO, LETTERATURA e STORIA.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale Pinerolo 1927

IL BARETTI

Fondatore: PIERO GOBETTI

Anno IV - N. 4 MENSILE LE EDIZIONI DEL BARETTI CASELLA POSTALE 472 TORINO Aprile 1927

ABBONAMENTO per il 1927 L. 15 - Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

IDEE

Il pragmatismo dice: verità è ciò che «riesce», ciò che dà appagamento ai nostri più profondi o vitali bisogni, ciò che è d'incremento, fomite, sviluppo al nostro essere. Questa è la verità, la verità «umana».

Al contrario c'è *ragione* di dire che una teoria la quale serve ad appagare i nostri bisogni (per quanto spiritualmente essenziali) o giova al nostro incremento vitale, in ciò stesso ha il marchio della non-verità. E', vale a dire, in questo caso, presente il sospetto che noi la crediamo *perchè* serve a quell'appagamento o giova a questo incremento; che il desiderio d'alcunchè che serva a *questo* o giovi a quello ci toglie l'imparzialità, la spassionatezza, la perfetta chiarezza mentale; che noi sotto l'aculeo di tale desiderio e sotto l'impero del conseguente offuscamento accettiamo per verità ciò che, appunto, non lo è.

La credenza in Dio, per esempio, appaga i nostri più essenziali bisogni spirituali ed è anche fomite d'incremento vitale (di sicurezza, pace, coraggio, serenità), assai più che una concezione materialista, meccanicista atea. Ciò non solo non vuol dire che essa sia vera, ma c'è piuttosto una forte probabilità che precisamente perciò sia falsa: per questo, cioè, che è grandemente verosimile che, appunto perchè ci appaga, noi la costruiamo e vi prestiamo fede proprio per questo e solo per questo che ci appaga.

Nam quodcumque suis mutatum finibus exit,
Continuo hoc mors est illius quod fuit ante.

LUCR. I.792; II. 753.

Questa è la ragione per cui non possiamo (o non possiamo perchè non *vogliamo*) vincere i nostri vizi o le nostre passioni quando queste sono radicate o appartengono alla nostra essenza o alla nostra natura. Non vogliamo e quindi non possiamo, perchè sentiamo che vincerle ed abbandonarle è spegnere il nostro stesso io, uccidere ciò in cui questo consiste, ossia morire. Il pensiero di abbandonarlo ci dà lo stesso senso di disperata nostalgia del pensiero di dover per sempre lasciare il nostro paese o recarci senza ritorno in una terra oltreoceanica: il senso desolato dell'abbandono eterno di tutto ciò che costituì il contenuto della nostra vita; e questo appunto è morte. Non si vuole (e quindi non si può) vincere le nostre passioni *per la medesima ragione* per cui non si vuole emigrare definitivamente, non *si può* farlo, ci si dispera a farlo. Perciò giustamente i libri sacri dicono che vincere i propri vizi o diventare virtuosi e pii è un «morire a sè stessi». Ma, appunto, nessuno vuol morire.

«Non est grave, humanum contemnere solatium, cum adest divinum. Magnum est, et valde magnum, tam humano quam divino posse carere solatio» (*De Im. Chr.* II, IX, 1).

Questa è la profonda attestazione che un libro sacro dà del come la religione dell'ateismo sia immensamente più nobile e più alta d'ogni altra religione; conforme a quanto io nelle ultime pagine dell'*Apologia dell'Ateismo* ho cercato di mettere in luce.

Se operi (fai, lavori, scrivi, commerci, guadagni) ti accorgi un bel momento che ti dimentichi di vivere. Se vuoi non dimenticarti di vivere, di ascoltare e seguire il dolce fluire della vita, guardare le piante, prendere il sole, sentire e godere l'aria pura, lasciarti insomma, come gli animali, nient'altro che cullare dalla onda vitale — se, in una parola, vivi, e quindi non operi, ti accorgi che la vita, venuta così ad avere sè sola per meta, ti risulta assolutamente inutile.

Guarda una macchina assai sottilmente complicata, p. e. quella che mette in moto una nave, in cui per una lunga serie di congegni delicatissimi, l'effetto si trasporta, mutando, dall'uno all'altro fino ad un risultato lontanissimo dal punto di partenza, diversissimo dal primo movimento. Chi non avesse visto altre macchine e non avesse nemmeno una vaga idea del come ogni macchina è stata formata, avrebbe l'impressione d'un miracolo e d'una creazione divina. Come avrebbe mai potuto una mente limitata, la mente umana concepire un piano così complesso anzi possedere siffatta potenza di previsione (chè questa veramente sarebbe occorsa) per sapere che allo scopo di ottenere mediante la forza del vapore il movimento d'un'elica bisognava cominciar così da lontano e concatenare insieme tanti e così vari movimenti di grandi e piccoli stantuffi, cilindri, leve, ingranaggi? La macchina, certo, non può che essere scaturita da una mente superumana. Essa non può che essere stata creata da un Dio.

Pure, fu una mente limitata a formarla, la mente d'un animale, che non procedette in ciò in modo essenzialmente diverso dal come procedono le menti di tutti gli altri animali. E' nata a poco a poco, col tempo, pezzo aggiunto a pezzo, inventato, introdotto, migliorato dopo l'altro, man mano che la vista della macchina quale fino da un dato momento costruita o del suo modo di funzionare suggeriva una qualche modificazione o mostrava da sè la necessità d'un nuovo particolare.

Usus et impigrae simul experientia mentis
Paulatim docuit pedetemptim progredientis.

(LUCR. V, 1450).

La mente non ha mai visto il piano, l'insieme. E' andata avanti; in un certo senso, ciecamente; scorgendo un passo solo innanzi a sè. Ed essa stessa resta ora stupefatta dinanzi all'opera completa: giustamente, perchè, come insieme concepito in quanto tale, questa non è opera sua. E', come insieme, opera generatasi da sè, per effetto di azioni e reazioni reciproche dei vari elementi dell'universo (qui azione e reazione intercorrente tra l'elica da muovere e il rudimento di macchina sino ad un dato momento costrutto e il cervello dell'uomo), proprio nell'identica guisa con cui si genera ogni altra cosa, una catena montana, un masso granitico, un cristallo, una quercia, formazioni il cui nascere e crescere avviene del pari per opera dell'azione degli elementi dell'ambiente su di esse, della reazione di esse a questi, dell'incorporazione che esse effettuano d'alcuni di tali elementi.

L'organismo vivente, quale miracolo! Pari, o ben maggiore, della macchina. Ed esso si formò allo stesso modo.

Un uomo che pensa al proprio sviluppo spirituale farebbe una sciocchezza se scrivesse. Ciò che uno scrive serve (se mai) allo sviluppo spirituale altrui, non al proprio. Quindi, chi pensa al proprio, legge soltanto. Perchè non lasciare che gli altri, scrivendo essi, siano servi dello sviluppo spirituale mio?

Schopenhauriana.

— Dunque, tu non credi a nulla?

— No.

— Allora, non hai nessun scrupolo?

— No: so che tutto finisce con la vita e quindi che non c'è che da goderla.

— Ruberesti?

— Sì.

— Guarda là: una vedova carica di figli ha abbandonato momentaneamente tutto il peculio ricavato dalla vendita della sua proprietà. Ruba. Ti garantisco che nessuno lo saprà. La donna e i suoi figli piomberanno nella più nera miseria e nella disperazione. Tu sarai agiato. Non hai scrupoli. Ruba.

— ... Sai? Non posso.

— Perchè?

— Se oltre quella somma la donna possedesse ancora un milione ruberei, perchè so che dignità, onore, rispetto alla proprietà non sono che parole. Ma è povera. Non posso reggere al pensiero che, non trovando più quel danaro che solo dà loro il mezzo di vivere, essa e i suoi figli si abbraccieranno in un pianto disperato e senza fine...

— In fondo dunque che cosa ti trattiene, poichè non hai scrupoli?

— Lo vedi: la compassione.

Il fatto della stampa è tipico per provare che, come ogni nostra posizione spirituale, così ogni nostra invenzione o progresso, distrugge e capovolge sè stesso.

Da principio, quando i giornali erano pochi, ogni loro notizia era conosciuta dal pubblico come insieme, ogni loro censura od attacco contro qualcuno giungeva al «pubblico». Perciò gli attacchi, se fondati, erano demolitivi, e di conseguenza temutissimi.

Oggi, per la semplice circostanza che il fatto «stampa» ha operato tutto il suo sviluppo, e i giornali sono quindi diventati innumerevoli, non v'è più, per nessun giornale, un pubblico unitario. Una notizia data da uno, o un attacco mosso da esso, non giunge più al «pubblico», a tutto il pubblico, ma ad un frammento di questo, cosicchè il «pubblico» come totalità unitaria non è più a conoscenza di nessuna notizia; e spesso una violenta campagna contro un individuo condotta su di un giornale resta completamente ignorata a moltissima gente: perciò nessuno teme più gli attacchi dei giornali.

La moltiplicazione di questi ha quindi reso impossibile quel giungere al «pubblico» che faceva la loro forza così nel campo della semplice comunicazione di notizie, come in quello dell'azione moralizzatrice della vita politica.

Molte persone intelligenti non capiscono questa semplicissima verità: una casta, una classe, un partito dominante, che pratica il principio «tutti devono pensarla come noi vogliamo», in causa *soltanto* di questo principio mette contro di sè tutti gli uomini di coscienza e attira a sè tutti gli uomini senza coscienza.

Per tutti i sistemi di filosofia vale il principio che è molto più soddisfacente ripensarli e riviverli entro di sè nella loro linea complessiva, richiamarseli in forma figurativa e quasi plastica alla mente, che non seguirli alla lettura. Rifletti a Spinoza. Se ripercorri con la mente le linee del suo sistema, se fai sì di rappresentartelo in modo vivo e visibile, esso ti si solleva innanzi come una concezione non solo filosoficamente, ma poeticamente grandiosa, immensa, affascinante. E nulla c'è che alla lettura sia più arido. Come la rosa di Gerico, che lasciata a sè resta raggrinzita e disseccata, e si allarga si espande, rifiorisce posta nell'acqua, così i sistemi di filosofia in generale, e in particolare quello di Spinoza, solo collocati nel fluido d'una mente alacre, calda, simpatizzante, da un piccolo, freddo e astruso insieme di proposizioni, sbocciano in una visuale magnifica e appassionante.

Nulla più della posa serve ad assicurarsi la fama di persona di valore. E nulla più della posa è la prova della reale mancanza di valore. Colui che, guardandone le fotografie, scorgi tosto essersi preoccupato davanti alla macchina di stilizzare il suo volto ad artista, a musicista, a poeta, a pensatore, a uomo d'autorità, a Cesare, a Napoleone, fornisce del fatto che nella sua realtà interna manca il corrispondente contenuto l'attestazione sicura appunto per questo che ha voluto improntare su di sè artificialmente di tale contenuto i segni all'esterno. Se cerca di atteggiarsi in modo che, guardando gli altri dicano «è tale», mostra di non esser tale appunto perchè ha sentito necessario di far di tutto per darsi l'apparenza esteriore di esserlo. Proprio i segni esteriori della passione in un artista drammatico, o le gesticolazioni e le parole d'un ciarlatano, sono la prova dell'assenza reale di ciò che esternamente significano.

GIUSEPPE RENSI.

Nel Centenario dei Promessi Sposi

Ho sentito in provincia padre Semeria parlare sui *Promessi Sposi*: segno evidente che il centenario è ufficialmente aperto, e diamo anche noi il nostro tributo. Una breve osservazione, non di estetica, ma di morale cattolica, su una pagina ed anche meno del romanzo, passato al lambicco dell'evangelo e del sillogismo.

Si discute molto da qualche tempo del giansenismo manzoniano, e con ragione. Ma (o sbaglio) mi pare che si sottolinei poco la direzione antiprotestante del giansenismo stesso; direzione che ha la sua punta più maligna e più acuta nell'ironia del Manzoni.

Il protestantesimo, come appariva al Manzoni attraverso Parigi o Ginevra, è un movimento, una mentalità essenzialmente ottimista. Tale certamente nei suoi risultati, se non nelle sue premesse. La dottrina calvinista della predestinazione, e la conseguente obbligatoria certezza individuale della salvezza, degenerarono subito in un'istanza intimamente democratica.

Ogni fedele lettore della Bibbia si credeva in dovere di affermarsi un eletto di Dio, poichè sentiva nel petto un movimento, un prurito, un meccanismo, un sentimento, che è appunto la fede dei lettori suddetti. Si capisce che, da questa sicurezza democratica, sia potuta nascere, nel secolo XVIII, quando le guerre e i rancori di confessione erano ormai un ricordo, la predestinazione generale e ottimista di Rousseau. E si capisce altresì come, da quella stessa sicurezza e dalla sua involuzione nel fanatismo e nell'ipocrisia (è lo stesso) possano venir fuori dei lieviti potenti ed esclusivi, degli effetti pratici stupefacenti e americani...

Pure la dottrina della predestinazione divina è agostiniana, è giansenista; diciamo pure semplicemente, è cristiana.

La ripugnanza alla dottrina della predestinazione deriva in gran parte da un concetto democratico della santità, contraddetto a pieno dal messaggio cristiano. Perchè Gesù Cristo ha nascosto la verità ai sapienti e l'ha rivelata agli ignoranti, si è creduto che questo spostamento di piani avesse valore anche sul terreno proprio del cristianesimo, che non è la scienza, ma il bene. In altre parole, si è negato alla santità, alla moralità, il suo regno esclusivo, che ha le sue leggi proprie e non meno ardue di ogni altro regno spirituale. Nessuno si sente ferito da una suggestione di ingiustizia se tutti gli uomini non sono stati eletti a scrivere delle Divine Commedie. A nessuno viene in mente di peccare contro lo spirito santo accusandolo di non ispirare egualmente — che so io — Manzoni e Maggi. Le buone intenzioni, nel campo della poesia, destano universalmente il senso del ridicolo, che è direttamente contrario a quello dell'ingiustizia; tanto qui ha valore la verità che gli eletti sono pochi, anche se i chiamati e gli scribacchini sono uno per uscio.

Il regno della moralità non è quello della poesia, non è quello della scienza. Il sapiente in quanto tale non ci sta, mentre il perfetto ignorante può essere a casa sua. L'ignorante, ma non il cretino: la genialità è ancora la legge di questo regno di Dio, la genialità ben inteso, della santità, che non è più facile, forse è più difficile, di ogni altra. La volontà di far il bene non basta, occorre la capacità di farlo, anche attraverso la contraddizione, anche contro la legge e la regola, per un'ispirazione creatrice che ha in se stessa la sua ala.

E' facile a donna Prassede esercitare il mestiere di far del bene... mestiere certamente il più degno che l'uomo possa esercitare: e ignoro se il Manzoni, il cui motivo dominante così nella pietà come nell'ironia fu il meditato concetto del «non giudicate», abbia trovato lo spunto di questo suo personaggio nelle sue famigliari esperienze protestanti. Certo è che la nota più alta a cui giunga il concetto che egli ha del santo cristiano, si trova in quel passaggio dove Federico Borromeo, pur facendo un cattivo giudizio di donna Prassede, non si oppone a che Lucia vada da lei, «perchè, come abbiam fatto intendere altrove, scrive il Manzoni, non era suo costume di disfar le cose che non toccavano a lui, per rifarle meglio». Qui balena la potente contraddizione del genio, qui la santità rompe le maglie della logica umana e della sapienza, e raggiunge il bene per quella via stretta, difficile e imprevedibile che conduce alle grandi scoperte.

I vani sforzi verso la santità, le buone intenzioni di tutte le donne Prassedi di questo mondo, chiamano il ridicolo, solleticano l'ironia. E nell'ironia non è forse implicito il riconoscimento dell'ispirazione gratuita, dell'aristocrazia elettiva — della predestinazione?

UMBERTO CALOSSO.

Interpretazioni di classici

Ritratto di Annibal Caro

Compromessa assolutamente originale (fra i tanti del nostro cinquecento) quello che ha regolato allora i rapporti fra l'uomo di lettere e il suo protettore. Sparito o diradato il puro mecenatismo, di tipo alessandrino o quattrocentesco, morto il poeta di corte, si afferma e fa carriera, nel campo della coltura sovvenzionata, il tipo dell'intellettuale «factotum», precettore, conversatore, ministro: qualcosa con funzioni non ben definite ma caratteristiche tipiche: il segretario, che non è più pagato perchè diletto ma perchè si rende utile al padrone.

Questo tipo, che già i contemporanei videro così chiaro da fornirsene a più riprese una «Idea», secondo il gusto platonizzante dell'epoca, ha la sua più viva incarnazione (e noi volentieri accettiamo questa realtà, anzi la «simbolizziamo» un poco, di proposito) nel marchigiano Annibal Caro, Commendatore dell'ordine di Malta, e traduttore di Virgilio. Del quale il miglior elogio, quanto a segretario, ce lo ha fornito il migliore fra i protettori suoi, il Guidiccione: *Ha uno stile grave e dolce, la qual mistura da Marco Tullio è tenuta difficilissima.. E' modestissimo oltre ogni credere; è di natura temperato e rispettoso; ritien perpetua memoria degli obblighi; è amorevole verso gli amici e fedelissimo verso il padrone.*

Doti adunque di stile e d'intelletto, d'animo e di temperamento, tutte le qualità del Caro parevano conformate al bene de' padroni. Non intemperanze «protestanti» nè pratica di vita troppo austera; serietà e piacevolezza; un'incapacità a farsi padrone, una prontezza a tutta prova nell'eseguire, *«uno stile accomodato alla corte Romana»*, un'abilità nel conversare, nel condolersi, nel rallegrarsi, nel trattare per lettera ogni sorta di faccende, che lo dovevano rendere apprezzatissimo in una società aristocratica.

Apprezzatissimo era anche dalle dame, per molti rispetti. La Colonna lo manda a salutare, facendogli sapere *«che parla onoratamente di lui, e che lo reputa degno della sua grazia»*; parecchie gentildonne gli dirigono versi o tengono con lui onorevole corrispondenza. Anche su questo campo, però, egli non si scopre mai: delle simpatie che desta in lui quell'ambiente si direbbe che faccia un argomento per interessare gli amici: di sè non parla. Sollecita amabilmente il Molza: ... *La maggior parte dei nostri ragionamenti furono pur sopra il signor Molza. «Come trionfa il Molza? come dirompe? come fa delle berte?»* (Sono tutti modi di dire peculiari del Molza, che nella conversazione si serviva spesso di un tal gergo faceto) *«che in bocca d'una tal donna potete pensare se son altro che Toscanesmi. Fermossi all'ultimo e domandommi ovaur siete innamorato. Considerate se ci fu da ragionare....* O lo intrattiene dipingendogli l'incontro di due belle rivali: *«Entrarono in chiesa l'una dalla prima porta, l'altra dall'ultima; ed a punto alla pila dell'acqua benedetta s'affrontarono assieme. Subito che si scoprirono, si raffazzonarono, si riforbirono, si brandirono, aguzzarono per così dire tutte le loro bellezze: si squadrarono tutte dal capo alle piante. Considerate ora voi con quali occhi si guardarono, con quali erano guardate da una corona che avevano intorno di tanti ammiratori ed amanti loro.... Or vedete voi a vostra posta l'affronto di S. Santità con l'Imperatore, che non ve ne avremo punto invidia.* (Noto che la pagina, asciutta, sana, forbita, eppure lieve e scintillante, è un vero gioiello.)

Questa sorta di indifferenza, che gli permette di trattare il mondo femminile come mezzo e mai come fine, gli consente, senza abbassarsi a buffonerie, di stuzzicare un po' più pesantemente i protettori, che per natura comprano volentieri consimili merci. Si vogliono consigli per educare un giovane principe? *...però, oltre a tenerlo alla scuola di Chirone, mi piacerà che l'inchiodeste ancora nel serraglio delle fanciulle; e ne faceste atterrare un paro ancora a lui: perchè in questo desidreriamo di sapere se riuscirà valentuomo: che nell'armi ci basta sapere che è figlioiolo del gran Peleo e della Marina Dea.* Si tratta di narrare al Duca di Piacenza i bei portamenti del figlio? *...Il Duca v'è* (a una caccia) *intervenuto ancor esso: ma fra tanta turba non l'ho potuto discernere: e non l'ho veduto fare altra fazione se non che poi si menava via una bella dama...* Non si deve, a mio parere, considerare queste come pure piacevolezze avvilenti: anzi il Caro non mancò mai di dignità: ho citato questi brani a prova del giovamento che gli portava nei suoi compiti il modo superficiale di considerar queste come molti altri aspetti della vita.

Onest'uomo com'era ebbe, fra i tanti, disonesti, lode di fedeltà; non solo ai padroni ma, quel che più conta, agli amici: anzi più che amico lo direi buono e servizievole compagno. Nelle sue lettere ai più intimi, il Molza e il Varchi, si avverte assai spesso un fare un po' di maniera, una tendenza a riempir di borra le pagine, a fare il raccontino divertente: e alla fine questo perpetuo tono di scherzo, ora graziosamente ironico, ora alquanto sforzato, genera un senso di noia e di dispetto, come ce lo lascia certa gente simpatica a tutti nello stesso modo.

Fra cortesia, premure e complimenti, quel senso di intimità virile che l'amicizia dovrebbe dare va dissipato e smarrito: resta il segretario urbanissimo, con viso sorridente e animo accorto.

Fastidi minuziosi, eppure in certo senso straziunti, come per un intellettuale trovarsi fra armi e stranieri, la stessa grande avventura di Piacenza, trovano nelle sue lettere poca risonanza drammatica: sono ridotti a pura cronaca, spesso felicemente ironizzata. Dal campo Imperiale in Alsazia manda a Milano una lettera che è tutta un gioco di arguzie e sgambetti; le peripezie non indifferenti del viaggio non ve le troviamo davvero valorizzate: ... *E dubitando che non fusse una imboscata dei Francesi, era già volto per fare un'altra carriera, ma, ritraendo da un contadino ch'erano amici, ho seguitato. E trovando che era una nuova compagnia di lanzi, che andavano al campo, i quali s'erano fermi quivi a far brindisi, mi son cacciato tra loro e non sapendo il loro linguaggio, coi gesti e col bere me gli son tutti acquistati. E me ne sono venuto qui in ordinanza, che vi sarei parso un Arioviste in mezzo a loro...* E intanto un vago sospetto ci coglie, non forse anche quella sua celebrata modestia non fosse, con tante altre doti sue, appunto questo vezzo tattico di presentare le cose come in superficie, sè stesso come poco curante di loro, anche questo fattosi poi seconda natura nell'indole sua benigna e simpatica.

Alla fine (bisognava pur venirci) un problema s'impone: una volta delineato, in linee certo sommarie e incompiute, ma sufficientemente chiare, il profilo del Caro, siamo noi in grado di tirar delle somme? di giungere, dico, a una valutazione salda e definitiva dei valori d'arte o di vita nell'opera sua? Ho pensato a lungo per una possibile conchiusione, e mi pare di no: un profilo racchiude già in sè una ragione, che è la sua linea, la sua logica, le sue promesse: e può certo giovare a ulteriori studi, come una prima e più fresca presa di contatto con l'autore, o come un mezzo di classificare toni e impressioni in provvisoria unità. Più oltre i sentimenti e gli schemi mutano: altri problemi sorgono. Dal punto di vista morale e sociale, per esempio, potremmo fare del nostro autore il simbolo di quella resistenza italiana allo spirito protestante che ci fruttò l'antitesi fra l'educazione (falsa educazione senza entusiasmo) e l'entusiasmo (cattivo entusiasmo senza educazione) resistenza che nasce dai compromessi del cinquecento; in sede di pura psicologia indagheremmo le possibilità o meno di costruire con verità una storia contrastata (biografia) di un personaggio che ci si presenta costantemente sotto un unico aspetto; in sede estetica studieremmo il modo di realizzarsi di questa visione in superficie attraverso l'opera del Caro, fino al suo grande originalissimo Virgilio, uno dei capolavori del Cinquecento.

Sono questi problemi già accennati e forse implicitamente risolti anche nella lieve forma del profilo: ma porli ora come conclusione parrebbe se non gratuito prematuro, quando non fosse un ripetere alla leggera le cose già dette.

ALDO GAROSCI.

Autodidattismo

Dopo la critica dell'auto-didattismo svolta dal Cavalli tre numeri fa, abbiamo ricevuto questa difesa del medesimo, non meno serrata. Lasciando per ora svilupparsi le antitesi, diamo la parola al difensore.

L'autodidatta e il culturale di scuola (meglio detto che non scrittore «laureato», poichè la laurea non fa lo scrittore) sono di fronte alla cultura, all'arte, al pensiero, al genio, allo spirito, nella identica posizione.

Non esistono nè autodidatti nè culturali senza cultura; perchè anche gli adamitici o vergini di cultura posseggono quella nata con loro e quella che la vita vissuta dona loro volenti o nolenti.

Ma il modo di formarsi una cultura è diverso grossolanamente negli uni e negli altri: anche l'autodidatta ha studiato non foss'altro per diventare alfabeta; ma poi non ha voluto seguire metodi o professori vivi o correnti che implichino una coazione: essendo o sentendosi spirito ama la libertà: ama di scegliere quello che gli aggrada per poi preferire un ramo, un modo, un'espressione letteraria, nella quale più facilmente eccelle, perchè egli vi si distende e riposa spirito inquieto, cercatore, critico, creatore.

Il culturale si lascia plasmare dalle scuole, dai professori, dalle correnti e dalle scuole letterarie o di pensiero e vi si sacrifica alle volta come adepto e quindi si tarpa da sè: ma se questo avviene è certo che egli non poteva essere che quello che fu: poichè il genio è pensiero volente.

Ma se l'autodidatta e il culturale saranno non dei talenti o degli ingegni mediocri ma dei grandi ingegni o dei genii si può star certi che reagiranno sempre contro le soprastrutture culturali: siano morte o viventi.

Perciò saranno critici o superatori-creatori dei passati come dei viventi e questo sforzo non può compiersi che assorbendo quella cultura quella corrente di pensiero, quel pensatore.

Questa lotta agisce sul cervello come le mani del fornaio sulla pasta del pane: lo forma e gli dà l'aspetto esteriore grazioso ed adatto e poi lo pone al forno cioè gli fa far la crosta: la quale non è che la cristallizzazione e rassodamento della cultura-spirito del nostro: dentro la mollica è tutto il contenuto, non espresso ma sottinteso, e comprensibile per chi ha sensibili denti spirituali.

Non sentiamo noi in ogni scrittore che non ha ancora stile proprio, ventate, suoni, risonanze, colori di questo od altro scrittore dal nostro studiato?

Il pubblico poi può guardare la crosta, spezzare il pane e mangiar *o solo* la crosta o solo la mollica o parte o l'intero dell'uno e dell'altra: le combinazioni qualitative sono varie e non infinite ma unite a quelle di quantità sono e restano infinite anche se il pane è finito, poichè il mangiare un pensatore genera nuovo pensiero; e si ha così il superamento di tutte le correnti e culture: è per questo che chiunque voglia vivere nel suo tempo deve conoscere i pensatori più profondi tra i vivi: chè i passati sono in esso anche se non sembra.

Bisognerà di certo leggere anche gli scrittori passati qualora si voglia ricreare sui medesimi un proprio pensiero e non accettare quello del tempo in cui si vive: ma si vedrà che non ne differirà gran che. Questo significa che l'esagerato sprofondarsi negli studi del pensiero passato e il rimanervi aderente è per molti impossibilità di intendere il presente e lanciarsi *a* proiettarsi nel futuro.

L'esaltazione dell'autodidattismo è la lirica (o pseudo-lirica) di chi crede di essersi fatto da solo: l'esaltazione della cultura dei «laureati» è la stessa di chi si crede dotato di ingegno perchè ha appreso del sapere.

Ma nè gli «inizi di carriera», i disagi sofferti e le lotte sostenute dall'autodidatta, nè i titoli di studio, gli studi, i maestri, le correnti e le scuole seguitate dal laureato sono i veri valori: il valore di entrambi è lo spirito, anche se ancora inespresso in pensieri, teorie, sistemi, opere; chè se l'ingegno o il genio son secondati dalla volontà (e dalle condizioni storiche necessarie ed adatte) si esprimerà con quella tal liberazione dell'io (secondo Croce) per la quale lo scrittore crea l'opera sua.

Le tre cause che concorrono nell'esaltazione dell'autodidattismo sono più che ridicole: il mito della verginità spirituale dell'uomo non di cultura sparisce quando si parli di spirito: chè lo spirito per farsi intendere deve esprimersi: e l'espressione senza essere perfetta, leziosa, deve essere intelligibile e suppone una cultura anche primitiva ma cultura: l'altro mito dell'operaio degli umanitaristi sociologhi raffigurato come angelo decaduto potrebbe servire come motivo artistico per un pittore o scultore; ma fin'ora nessuno ha tentato di dargli corpo perchè forse non ne ha; chè decaduti son tutti quelli in cui lo spirito non batte alle porta della vita per dar esatta espressione di sè: l'operaio divenuto scrittore non è più operaio ma scrittore: non è servo nè ribelle ma creatore: e il creatore assomma le due qualità di servo dello spirito e ribelle al medesimo perchè tenta sempre di superarlo in ogni attimo.

Nessuno si fa da sè: l'autodidatta tutt'al più può dirsi che si ritrova (perchè è) da solo come persona viva: il laureato si ritrova in parte come persona perchè forse il metodo gli può essere stato insegnato da maestri e scuole viventi: ma può anche retrocedere per opera dei medesimi e cristallizzarsi in peggio perchè non poteva che essere tale: chè se destinato a superar maestri e scuole romperà i vincoli che lo legano per essere ed esprimere sè stesso.

La terza causa poi «della stanchezza prodotta nei lettori e spettatori dalle opere degli artisti «normali» (meglio dirli in voga) che fa sì che non appena un artista «anormale» (meglio dire sconosciuto o nuovo) viene alla luce, verso di esso si corre, per il piacere che dà l'esotico sapore dei frutti d'eccezione» è comune agli uni e agli altri! ma è meno comune ai genii: chè i genii veri, pur interpretando ed esprimendo il loro tempo e seguenti restan vivi quasi perennemente od almeno resteranno tali finchè l'ultimo degli umani non saprà più gustare Talete, Socrate, Omero e Virgilio.

In definitiva l'autodidatta e il culturale non riusciti o mal riusciti nell'espressione spirituale sono in pari condizioni: son come gli idioti nel frastuono; può darsi che non intendano appieno il suono o il ritmo (dialettico) dello spirito: e può darsi che s'affannino a muover braccia e ad incassar sensazioni materiali di vita e di pensiero per finire non più con il mitico pugno di mosche ma di denaro. E in questo caso potrebbe ritenersi che non eran che minimi valori spirituali; chè l'arte può far conquistare l'agiatezza ma non la ricchezza

I reputati autodidatti del nostro tempo (esempi: Papini e Prezzolini) son delle nullità: buoni a far libri un tantino in voga o a riempir colonne di quotidiani ma incapaci a riassumere ed esprimere il pensiero del loro tempo e di quelli futuri: la fatica durata dagli uni contro le scuole e dagli altri contro le contrarie vicissitudini di vita non è poi fatica vera dello spirito: chè la fatica dello spirito è fatica di pensiero su e contro pensiero: cioè ha per mezzo la fatica di pensare.

E il superficialismo corrente di moltissimi è il contrario della fatica di pensare: lo spirito di un uomo vero di pensiero è come un groppo, un rimescolio continuo di vita interiore che ha per primo scopo: che cosa è vita in senso elevato e sintetico.

E solo pensatori e geni vari furono quelli che sempre furon assillati da questa ricerca più che da quella della maniera espressiva.

L'espressione nasce spontanea e fluisce come fiume irruento che a pò per volta s'indiga o scorre chiaro e solenne: ma chi si preoccupa della pura espressione soltanto potrà essere anche grande artista ma non grande pensatore.

Arcadi, descrittori, eruditi, filologi, letterati, artisti, son forse necessità della vita culturale ma non rappresentano mai il loro tempo: il lavorio invisibile del Pensiero non ha alle volte neppure questi ma un fatto storico od un uomo d'azione rappresentativo: la mancanza dell'arte e della poesia e della letteratura corrente (novelle, romanzi) non è mai sintomo di mancanza di Pensiero e di Spirito nel tempo; questa vive eterna anche se inespresso: può forse non esprimersi perchè è in formazione e travaglia ma può anche avvenire per brevi periodi che il Pensiero si nutra e rumini se stesso: ma un'alba od un uomo e un fatto nuovo son sempre sufficienti a farlo venire in luce: e le epoche di autofagocia son presumibilmente quelle che pur sembrando distruttrici del pensiero son più feconde per il medesimo.

Questa è la miglior prova che lo spirito sia creatore: poichè in tali epoche la gente comune si rammarica della mancanza di pensiero perchè mancano le espressioni del medesimo; perchè nei tempi in cui queste espressioni sono natural sfogo del pensiero contenuto in precedenza si nota un'assenza di vita pratica che è sempre sintomo di assenza di vita vera e di presenza dello spirito.

Scompare e scomparirà anche per le folle dei pratici e dei teoretici la distinzione tra autodidatti e culturali: restano per i primi le difficoltà di vita minuta e per i secondi la lotta in unione ai primi contro le soprastrutture culturali o menzogne di pensiero correnti, resta unica e sola l'espressione del pensiero e la vita dello spirito creatore: e senza lo spirito creatore (nè morale, nè antimorale) si può star certi che cultura, autodidattismo, laureati, ecc. son parole vuote di senso e tutt'al più specchi per le allodole: il pubblico che beve e berrà finchè non sarà egli stesso agitato, sconvolto, tormentato, sospinto, placato dallo spirito umano.

Per chiusa bisogna però ribadire la verità di una certa superiorità a parità di cultura per il caso degli autodidatti: poichè abituati a lottare, prima contro la cultura stessa per incorpararla, accade in essi (e tutta la storia letteraria, scientifica, filosofica, di eventi lo documenta) lo sviluppo della autonomia ed autocoscienza, che sono le virtù più adatte per la lotta: autonomia ed autocoscienza, che sono le cristallizzazioni della volontà spirituale: talchè si nota come, pur se forniti di lauree, i genii o i grandi ingegni (sempre autodidatti) impressero ai loro tempi un'orma che ebbe espressione anche nella vita delle folle: mentre gli scrittori eruditi, scarsi di volontà, ripiegano facilmente nella comoda posizione dell'erudito, dell'arcade, del letterato descrittore.

Autodidattismo non è termine da contrapporsi quindi a cultura o a laureati: è termine che esprime un metodo di sviluppo intellettuale ma non può servire per vantar privilegi in giudizi di merito: chè il merito è solo nello spirito personale, nella espressione, nella realtà e conseguente realizzazione nello spirito della umanità.

G. GOLINELLI.

L'arte di Joseph Conrad

La copiosa produzione romanzesca e novellistica di Joseph Conrad Korzeniowski ha soggiogato al suo trionfo i critici europei e americani forse più per la strana avventura del polacco diventato purissimo e classico scrittore inglese e del lupo di mare fattosi romanziere a quarant'anni, per l'affascinante vivacità fantastica delle sue opere, per l'esotico ambiente coloniale e naturalistico delle prime e più importanti, per la facile classificabilità dell'autore nelle correnti letterarie modernissime, — che non per una seria meditazione dei motivi e dei problemi dell'arte sua. Di questa meditazione vogliamo presentare qui alcuni spunti, senza per ora pretendere ad alcuna compiutezza. E veramente molti dati mancano ancora, nel campo culturale e biografico, per una definitiva valutazione di questo scrittore, che la storia metterà certamente accanto a Kipling e a Shaw, e molto sopra ad altri oggi più popolari e celebrati di lui.

Una distinzione preliminare è necessaria, tra due gruppi, o meglio due serie principali di opere conradiane che in parte s'intrecciano ma una delle quali precede idealmente e storicamente l'altra. La prima di esse si inizia con gli stessi primi passi di Conrad: *Un bandito delle Isole* e *La follia d'Allmayer* ne segnano già nettamente il cielo, le forme, il metodo, il mondo poetico, — *Lord Jim* e *Cuor di tenebra* ne rappresentano i due punti culminanti, con una certa divergenza. Grossolanamente questo insieme di opere, il più numeroso e il più possente, in cui meglio si afferma la personalità artistica di Conrad, è definito dalla costante contrapposizione dell'uomo alla natura tropicale, dalla psicologia del pioniere e del marinaio, dalla penetrante analisi dell'ambiente straordinariamente complesso delle Indie olandesi e, più tardi, dell'Africa equatoriale e dell'America centrale (*Nostromo*). Splendide novelle integrano il quadro delineato dai grandi romanzi, compiono la scoperta poetica di questo « nuovo mondo » della letteratura europea. E i racconti marinareschi, principi *Typhoon* e Il *Negro del Narcisso*, gli dànno l'ultima finitura. Più tardi il Conrad, sotto l'influsso della letteratura (massimamente di Dostoievski) e sviluppando una forte esigenza psico-analitica che le sue precedenti esperienze avevano generato in lui, tenta a più riprese, come nell'*Agente segreto* e in *Sotto gli occhi d'Occidente*, il romanzo sociale e patologico di tipo europeo: ma con risultati relativamente scarsi e con minore originalità. Sicchè lo vediamo negli ultimi anni cercar di fondere le due maniere, come in *Chance* e nella *Freccia d'oro*: fino ad un ultimo ciclo di opere, troncato dalla morte, in cui egli si avanzò verso il romanzo storico, sullo sfondo dell'epopea napoleonica, con quel *Corsaro* (« The Rover ») che forse è il suo capolavoro e con l'interrotta trama di *Suspense*. Questi raggruppamenti valgono, del resto, fino a un certo punto: perchè anche in *Lord Jim* e in *Una vittoria*, che appartengono al primo gruppo, l'analisi intimistica del *pathos* e del pensiero, ha uno svolgimento eccezionale; e le raccolte di novelle (*A set of six; Tales of unrest; Twixt land and sea tales; Tales of hearsay*) offrono quasi costantemente intrecciati insieme, sia pure in varie proporzioni, tutti gli aspetti dell'arte conradiana.

La caratteristica più personale e più originale di quest'arte, quella che costituisce a mio modo di vedere il suo fascino e il suo segreto, è una peculiare forma di intuizione e di rappresentazione della natura e della psiche: una forma che, elaborata e raffinata fino alle estreme possibilità, finisce per essere addirittura un metodo e, come atteggiamento costante, l'indice di una interiore e non mai rivelata concezione della vita.

Vedasi, in primo luogo, come il Conrad intende e presenta la natura. Di fronte alla quale due indirizzi si sogliono generalmente notare in arte (come, del resto, anche in filosofia). L'uno di essi guarda alla natura come a una sterminata e portentosa superficie, su cui si sparpagliano mirabili fatti e fantasmi, aventi per così dire due sole dimensioni perchè contemplati e ordinati senza tener conto della profondità. Da ogni parte si può cominciare a percorrere questo spettacolo, ma in ogni direzione che si percorra esso renderà sempre, sostanzialmente, lo stesso risultato: tutte le strade sono reversibili e commutabili. Un dato punto che divenga oggetto di particolare attenzione assume facilmente la stessa superficialità e la stessa distensione del tutto: grovigli che anche una siffatta intuizione qua e là pure presenta a primo tratto si sciolgono senza resistenza alcuna in un pulviscolo dorato e fluido; le stesse parti più solide si lasciano trapassare senza sforzo, lo squarcio non rivela nulla, di là. Una continua sensazione di virtù perdute, di enigmi sciolti ma non risolti accompagna il viaggiatore che esplora questo paese poetico. Non che vi manchino legami, relazioni, rapporti: ma sono tutti o miti o armonie introdotti palesemente dall'uomo, come in una materia estranea, e hanno sempre valore estrinseco perchè il loro contenuto è, generalmente, stato intuito prima e indipendentemente, da sè. Tale è la natura dei preromantici e dei neoclassici, la natura di Bernardin de Saint-Pierre e di Victor de Laprade; tale è quella natura che dà luogo, rivelando la sua illusorietà e la sua insufficienza, al pessimismo di Wordsworth e allo scetticismo di Leopardi. Ma essa è la natura più spontaneamente intuita dai poeti: e perciò essa vive immortale, non ostante che il pensiero senza tregua la dissolva e la spregi.

Un'altra natura, dall'avvento del romanticismo, ha preso a dominare nel mondo della poesia: e si potrebbe chiamare, in opposizione alla precedente, la natura vista in profondità. I romantici invero sogliono concepire anche artisticamente la natura sotto la specie della sua genesi e del suo sviluppo: il loro occhio la sonda e la fruga fino in riposte viscere che a lui solo son note: il loro canto non la umanizza estrinsecamente ma tende a far scaturire dall'intimo la sua congenita spiritualità. Tempio di viventi simboli che l'uomo interroga, secondo la celebre definizione di Baudelaire, essa dà ad ogni passo il senso religioso del mistero e insieme la rivelazione della bellezza organicamente formata, secondo un ordine diverso dal piccolo nostro ordine quotidiano ma tutt'uno con il grande ordine della vita e dello spirito. E' una natura attraverso la quale non si passa più come pellegrini erranti senza mèta, o con tal mèta che sia fuori di essa, ma si penetra più a fondo, come cercatori d'oro e di pietre preziose. La sua grandezza non opprime la volontà umana, ma la incita a un'ardua sfida e la esalta; la sua bellezza non ci lascia in una paga contemplazione, ma ci commuove e ci risospinge nel corso del divenire. Un'inspirazione non più apollinea ma dionisiaca l'agita tutta e in ogni parte; magici flussi la pervadono, e le sue disarmonie sembrano divini sobbalzi. Il primo *Faust* e il *Prometheus unbound*, *Renè* e *Jocelyn*, le truculente rappresentazioni dei *Travailleurs de la mer* e le delicate visioni di Tennyson, infine i simbolisti e gli esotisti, da un capo all'altro d'Europa, ci hanno reso questa natura così famigliare che talvolta ci meravigliamo dell'antica come di una scoperta. Essa però corrisponde, nelle sue origini, piutosto a un'arte già permeata di spirito filosofico e in generale di riflessione, che non alla pura e semplice lirica dell'intuizione.

Mente tipicamente riflessiva, con la duttile facilità del polacco e la meticolosa serietà dell'anglosassone, anche quando è trascinato dai trasporti della sua ricca fantasia, — Joseph Conrad segna un terzo modo di veder la natura, che fino ad oggi è tutto suo ma veramente è degno, per quanto personalissimo, di trovare maestri che lo perfezionino e lo rendano diffuso e noto come gli altri. La natura poeticamente rappresentata dal nostro non è nè classica nè romantica, nè superficiale nè abissale, sebbene entrambi gli opposti caratteri vi si possano in un certo senso riscontrare. Essa appare come il risultato di una geniale e intuitiva penetrazione nell'intimo delle cose e dei fatti, che sia stato, non appena raccolto, subito disteso e spalmato sopra un piano d'osservazione di tipo quasi anatomico dove gli elementi portati a galla da quel vigoroso scandaglio si dispongono gli uni accanto agli altri con la stessa uguaglianza di livello che se ci fossero sempre stati. Fantasia romantica, intelligenza classica sono le naturali operatrici di questi due momenti successivi della creazione. Ma con ciò non è detto nulla, perchè la buona fantasia è sempre dal più al meno romantica e l'intelligenza (poetica) è sempre classicheggiante. Per definire il segreto di Conrad bisogna precisare che quel rapido movimento in avanti e in dentro con cui egli afferra le maglie della realtà è di una sensibilità vivacemente drammatica — e per contro l'arte con cui egli allarga e stempera pazientemente ciò che ha determinato con quel movimento ha un ritmo di straordinaria lentezza, pieno di un fascino misterioso e tutto orientale. Pare quasi che lo scrittore si compiaccia di battere e ribattere, con pieno dominio, la materia incandescente che a stento ha potuto strappare dal fuoco.

Descrizioni e interpretazioni così costruite hanno, senza dubbio, un andamento un po' faticoso; o meglio non sono di facile lettura, dovendosi tener d'occhio, mentre si segue passo passo l'analisi, la sintesi non mai spenta che accende di vita questa continua immobilità in cui l'artista torce il reale. Ma niente eguaglia, nella letteratura contemporanea, lo sgusciante mistero di certi paesaggi conradiani.

Si capisce, dato il temperamento da cui son nati, che il loro tema prevalente ora sia offerto dagli ambienti tropicali delle Indie olandesi, dell'Oceano indiano e del Pacifico: città bianche sotto il sole ardente, paludi immote e foreste misteriose bagnate da una luce abbacinante e irreale, calme sconfinate di bonaccia senz'alito di vento. E tutto ciò non visto in semplice prospettiva, ma per irradiazione e suddivisione di una intuizione straordinariamente complessa, che riesce a cogliere anche il moto nell'immobile, la vita nella morte, e il divenire nelle soste torpide della vita. Sicchè un banco di alghe, uno specchio d'acqua stagnante, una roccia sbiancata bastano spesso a fornire il tema di pagine intere, efficacissime. Lo stile stesso di Conrad si spiega e si disnoda fino ad adeguare perfettamente l'espandersi delle sue visioni: ha un'andatura un poco ambiante e la penellata molto distesa: ma non perde mai, anche nel diradarsi dell'espressione, la sua pregnanza originaria, e anzi la rinsalda di parola in parola.

Anche di fronte alla natura in tumulto, agli uragani e alle tempeste, l'arte di Conrad rimane uguale a sè stessa. Non parliamo del terribile momento di attesa che precede la burrasca: momento così congeniale alla sua poesia che egli arrivò a farne il motivo spirituale di *Suspense*, romanzo storico. Ma il costante dominio del caos degli elementi conferma tutta la forza demiurgica e plasmatrice di questa poesia: un tifone diventa, nelle mani di Conrad, materia di contemplazione così serena come se si trattasse di quei caldi pomeriggi estivi della Costa Azzurra che incoronano l'avventura del *Corsaro*. E anche il tifone è lavorato nella prosa industre come un lago, come una foresta: la sua violenza tartarea non cessa mai un istante, eppure a lungo a lungo viene dipanata in una catena di pittoriche immagini. Così la tempesta del *Negro del « Narcisso »*, che si cala per cento pagine come un maglio con ritmo infernale sopra la nave disfatta; così la tempesta di *Typhoon*, compatta come un blocco di forze demoniache che il battello traversa come scavandosi una via con l'elica e con la prora. La vivace e originale sensibilità coloristica del Conrad lo soccorre indubbiamente nel vincere le grandi difficoltà nascenti dall'applicazione del suo metodo a intuizioni di siffatta natura, strettamente unitarie. E non bisogna dimenticare che la lunga esperienza di marinaro lo addestrò certamente a visioni molto più ricche e varie e frastagliate anche per questi aspetti della natura. Certo che, in ogni modo, egli si lascia più volte indietro e Stevenson e Kipling.

Di contro a una natura così concepita e rappresentata, quale sarà l'atteggiamento della volontà umana? Sotto un triplice aspetto ama rappresentarlo e studiarlo il Conrad: la volontà del barbaro e del selvaggio, come dell'Arabo, del malese, del negro, che consente fatalisticamente alle potenze della natura e, intento continuamente a interrogarle, ne è quasi la enigmatica espressione; la volontà dell'europeo ammaliato e vinto a poco a poco dal fascino delle foreste vergini e dei fiumi equatoriali, dalle seduzioni delle terre e delle razze senza nome — ora disfatta dall'impari lotta e ora trionfatrice solo attraverso una dedizione e una rinuncia; la volontà, infine, del pioniere e del marinaio che vince opponendosi, resistendo, trionfando. Queste drammatiche antitesi sviluppate dalla tragica fine di Williams e dalla lenta rovina di Allmayer alla crisi e alla rivincita di « Lord Jim », dalla tenacia scozzese del capitano di *Typhoon* alla vicenda eroica del pioniere di *Cuor di tenebra*, dànno al naturalismo di Conrad un'intonazione ben più profonda che non abbia nel più facile, più popolare e più fortunato Jack London: Conrad sta a London come Goethe a Rousseau. Donde un acuto interesse, nel nostro, per le malattie della volontà, che gli riveleranno a poco a poco il mondo psicologico dell'uomo contemporaneo: e una capacità di intendere e analizzare le passioni, (come svolgimento della personalità umana di fronte alla natura agitata ma sostanzialmente impassibile), che dona ai personaggi conradiani una aureola di eroismo nelle stesse loro espansioni più primitive

La volontà degli eroi del Conrad è per altro molto semplice nelle sue linee costitutive, sebbene spesso tormentata dall'irresoluzione e dall'ambiguità: ma il loro pensiero è sempre molto complesso, e il pensiero appunto genera i mali della vergine volontà. Prima di tutto complesso è il pensiero del narratore in quanto personaggio più o meno velatamente presente in tutti i suoi romanzi: che sono, all'uso inglese, raccontati dall'autore stesso che fa capolino ad ogni pagina, o dal suo amico Marlowe o da un terzo qualsiasi che talora sono anche attori del dramma. E quando manca questa forma tradizionale, proprio allora abbiamo innanzi allegorie autobiografiche, come nel *Corsaro*. In tutto questo si riflette la personalità artistica di Conrad, che ha bisogno di chiarire a sè stessa, prima ancora che agli altri, le sue creazioni, ed è costretta a tenersele avvinte a doppio filo per poterle elaborare secondo la propria natura. I romanzi che ne son generati acquistano così una linea di costruzione un po' artificiosa e spezzata, con le lacune e le induzioni volute dalla cronaca testimoniale; ma in compenso la spiritualità e la fantasticità del racconto come tale, la ineliminabile contingenza della vita, e il chiaro-scuro necessario a figurare concretamente uomini e cose, si salvano e s'integrano proprio per forza di tale « maniera »: e l'attenzione vigile e indefessa a cui il lettore è così costretto è d'altra parte indispensabile perchè siano scorti nella giusta luce tutti gli aspetti dell'arte conradiana.

Preparata, scoperta, inscenata per queste vie ed esperienze, la psicologia di Conrad eguaglia il suo naturalismo, ne riceve il metodo e le prospettive, ne segue lo stile. E da quanto s'è detto, apparirà chiaro come l'autore di *Lord Jim* e del *Corsaro* (i suoi due capolavori nel campo psicologico, e, se non fossero certe irregolarità di costruzione nonchè un tal quale eccesso di romanzesco nel primo e una lieve retoricità della conclusione nel secondo, i suoi due capolavori senz'altro) dovesse di necessità sboccare nella psico-analisi, perchè questa era implicita nei primi romanzi naturalistici e prevedibile per il momento in cui l'artista, movendo dalla natura e dal contrasto natura-uomo, avesse scoperto l'uomo. L'importanza di questa genesi interiore di interessi artistici sta nel fatto che, in conseguenza di essa, la psico-analisi di Conrad ha potuto avere una vasta plurilateralità di motivi e di temi e non ha soffocato nè prepotentemente assorbito gli altri elementi dell'arte da cui è nata e in cui si è svolta.

Anche per ciò che concerne lo spirito umano si possono, a maggior chiarimento, ripetere le distinzioni e le spiegazioni date a proposito della natura nel mondo poetico conradiano. Sebbene qui non valgano quelle precise determinazioni storico-letterarie, s'intende agevolmente che la psiche può essere studiata e rappresentata o secondo una visione superficiale, analitica, depersonalizzatrice ma feconda di eccellenti descrizioni e di magnifiche esperienze particolari (che corrisponde, press'a poco, alla psicologia classica), o secondo una penetrazione nel subcosciente, che rivela gl'istinti e l'oscuro fluttuare delle sensazioni, che fa sprizzare dalle loro latebre le energie segrete dell'anima, ma che anche finisce per concentrarsi in un ipogeo di cui sfuggono le diramazioni alla luce del sole (e questo modo sarebbe, dal più al meno romantico). Il Conrad, fornito di delicatissime sonde e di uncinanti strumenti di ricerca, porta invece sulla linea dell'azione e della personalità empiricamente determinata tutto ciò che discopre dietro le quinte della volontà e delle passioni, dentro le fluttuanti regioni delle attività conoscitive e riflessive. Sicchè i suoi personaggi, pure essendo in genere tipi abbastanza normali, manifestano per questa continua esteriorizzazione del loro « io » una ricchezza di stati e di atti coscienti che fa loro acquistare una smisurata grandezza. Prendere una passione, un tormento, un'idea e, sottilmente analizzati i suoi precedenti i suoi momenti i suoi conati, distendere in una serie lineare, in una successione non reversibile ciò che siamo abituati a conoscere in blocco o per indizi: tale è l'arte di Conrad.

Si capisce che quest'arte non costruirà più la personalità per via di piani brillanti ma connessi come le facce di un poliedro, e nemmeno l'andrà a scovare con ampi squarci e tenebrose ferite, lasciate aperte a vantaggio dei curiosi, — bensì, dopo aver circuito per ogni verso i suoi individui e averne spaccato il cranio in ogni senso, porrà ogni suo sforzo nell'obliterare questa zoologia e questa anatomia e nel plasmare con i loro risultati un dramma dell'« io » in cui tutto si svolge sulla scena senza che l'unico attore si sdoppi o svanisca. La lentezza necessaria a tale svolgimento conferisce a queste figure conradiane una specie di statuaria immobilità contrastante col continuo variare della loro individuazione concreta.

Ma la magia dello stile e il fascino della scoperta di una logica del pensiero, della volontà e delle passioni ben diversa dagli schemi tradizionali e consuetudinari inchiodano l'attenzione anche sulla stupenda, ma pensosa e strascicante confessione di « Lord Jim », anche sulla prima parte di *Chance*, dalla terribile analisi della mentalità di una signora piccolo-borghese all'ossessionante conversazione tra Flora e il narratore sul marciapiede davanti all'albergo. Conrad ha una speciale abilità di lasciar cadere a goccia a goccia i fatti e le parole, di stemperare i sentimenti e i pensieri senza che nulla perdano della loro vivacità primitiva, di far sentire tutti i vuoti e le lacune, gli sbalzi e gli andirivieni del ragionamento colto nella sua realtà. *Suspense*, se fosse stato compiuto e limato, sarebbe anche per questo verso l'espressione delle più segrete aspirazioni dell'artista. Ma egli riuscì quasi sempre a realizzarle nel vario gioco delle sue trame.

Questa attitudine psicoanalitica permise inoltre al Conrad di rendere più raffinata e di interiorizzare profondamente la moralità del suo mondo poetico, che ne era originariamente la parte più debole e meno originale. Generosità, abnegazione, sincerità, passionalità, tenacia, perseveranza, coraggio, energia volitiva, — le virtù insomma che coi vizi opposti costituivano il suo mondo morale, (misto dello spirito cavalleresco della sua stirpe e della mentalità propria della sua patria di adozione), non erano fatte per corrispondere alla novità e alla freschezza dell'ispirazione artistica: e questo dissidio rimase, pur via via attenuandosi, sempre acceso nelle sue opere. Tanto più che il partito delle idealità etiche per cui Conrad ebbe praticamente un culto vivissimo, ma che nel mondo della sua fantasia rappresentavano alcunchè di « fatto », di presupposto e di convenzionale era indirettamente rafforzato dall'ideologia poetica delle lotte della volontà contro la natura e contro le debolezze. Ma la conoscenza sempre più profonda del mondo dello spirito, la minuziosa esperienza dei suoi plessi e delle sue sfumature, l'analisi delle vie del male (massima quella della menzogna e del tradimento in *Sotto gli occhi d'Occidente* e nell'*Agente segreto*) e la valutazione patologica della psiche — a poco a poco condussero il Conrad a intuire e presentare artisticamente sempre meglio quella moralità, per così dire, più spirituale e più morale che appena sbocciava dalle sue prime opere, ma che pur doveva incoronare ampiamente la sua attitudine creatrice e il suo metodo artistico.

Alla luce di questi giudizi e di questi criteri converrà, credo, esaminare e valutare partitamente le opere e le trame, i quadri e i personaggi di Joseph Conrad: se si ritiene opportuno, come io ritengo, dargli ormai il posto che gli spetta nella letteratura inglese ed europea del nostro secolo.

SANTINO CARAMELLA.

EVREINOV

Nacque nel 1879 e crebbe nell'età più sorda e volgarmente prosastica che contrassegnò la decadenza culturale ed artistica dell'impero di Alessandro III. Usciva da una vecchia e austera famiglia di nobili, ma a tredici anni già ribollivano in lui gesti e parole ribelli. Più tardi la poesia di Nietzsche, Maeterlink, Wilde, fu pronuba smagliante ai nuovi ideali, alle visioni d'arte e di vita che egli si prefisse. Succedeva alla prima pleiade del grande romanticismo russo che aveva posto capo al gruppo «Mondo dell'Arte». Pur generosamente nutrito delle idee e tendenze pittoresche e liriche di esso, ne rimase sempre alquanto in disparte; il russo groggio, genuino, radicale che sempre resistette in lui, ripugnò costantemente all'occidentalismo di acquisizione: apparve nella carovana un compagno di viaggio, un po' segregato e distratto tra i romantici puri guidati da A. Benua.

Però una dipendenza culturale e d'affinità col movimento romantico russo e specie col Wilde è manifestamente rintracciabile nell'«Apologia della Teatralità», nell'idea conduttrice del «Teatralizzare la vita», e la conseguente dottrina del «Teatro per sè». L'Evreinov afferma che *l'istinto della teatralità* è radicale primordiale nell'uomo e nasce con il bisogno di rifare e trasformare la propria natura e il mondo che ne è il riverbero. Evreinov allarga anzi il concetto dell'ispirazione creatrice, facendone oltre che funzione essenziale della personalità umana, la stessa essenza dell'intera vita.

Le illazioni sono ovvie: solo in quanto la vita diventa teatro, *teatro dell'uomo per sè* (e non per gli spettatori) essa può sentirsi veramente viva, operante e soprattutto individuata. E intesa in tal senso la «teatralità» si fa sinonimo di energia, d'espressività, della tendenza dell'individuo alla piena sua esteriorizzazione differenziale e dominatrice nel mondo delle cose e degli uomini: si fa ordine ed organo di ricostruzione dell'esistenza secondo un programma proprio, inconfondibile. Se ne deduce anche una sintesi che vale un sistema speculativo: Evreinov considera e pone tutti i valori universali *sotto la specie della teatralità*. E ne cerca le prove nella storia dello animo e degli stessi movimenti ideali, attraverso i secoli. Che cosa sono infatti il tatuaggio, le deformazioni tradizionali, ritualistiche, religiosamente e mondanamente osservate del cranio, dei piedi presso i popoli primitivi, i quali offrono gli esemplari più schietti e credibili dell'istinto? Evreinov vi intravede «La mania della trasformazione» pura teatralità.

Del resto l'importanza sociale rivelatrice del teatro si dimostra per il fatto che l'uomo primordiale conferisce sempre un assetto (o più propriamente un allestimento) rappresentativo teatrale a tutti i fatti fondamentali della vita: nozze, dichiarazioni di guerra, giudizi ed esecuzioni capitali, caccie, nascite, educazione dei fanciulli ecc.

Il magico potere della «teatralità» fa sì che l'uomo selvaggio impara a riconoscersi, facendo accettare dagli altri le norme obbligatorie dell'esistenza. Ad ogni modo la storia dell'umanità anche adulta non è che una vicenda di esempi di questo genere. Tutto nella Spagna del XVII secolo fu teatro: l'Inquisizione e la tortura, gli *auto-da-fè* e la corrida. Uno sguardo alla Francia del successivo secolo XVIII non cambia le deduzioni: non si può stabilire se in teatro o più tosto nella vita reale del cerimoniale, degli spettacoli di Corte si debba cercare la maggiore importanza, il più veritiero significato di tutta la sua storia. Il potere della teatralità, quella che Evreinov non dubita di definire *teatrocrazia*, impera in ogni singola coscienza, dal primo giuoco del bambino e nell'ultimo atteggiamento del moribondo.

Il dualismo nell'individuo fra l'essere ed il *parere* lo sollecita a fabbricarsi una maschera, a recitare una parte, ad erigersi in proprio un «teatro per sè stessi», a volerlo nel senso comune della parola. Ma Evreinov spinge oltre lo sguardo, e, riferendosi all'interpretazione dei sogni del Freud, crede di trovare la manifestazione dell'istinto dominante della teatralità non solo nelle visioni notturne, ma nei giuochi dei bimbi, i quali si assegnano delle vere parti da recitare; in molti atti e nella condotta degli adolescenti avidi di avventure immaginarie non meno allestite che sulla scena, e persino nei vizi, nei delitti dei più giovani i quali rivelano l'irresistibile bisogno della loro indole non ancora castigata dall'esperienza, tutta tesa ad un esasperato esercizio della volontà per figurarsi e crearsi una vita arbitraria di sostanza fantastica, colorita dai fuochi della ribalta.

Quest'idea della teatralizzazione della vita si manifesta specialmente nel primo come nell'ultimo lavoro del Evreinov. Nel primo «Il bel despota» un uomo evade dal mondo per rinchiudersi nella vecchia casa dei padri e ricostruirsi per sè la vita di un secolo addietro e così raggiunge la felicità. Nell'ultimo, nel «*Ciò che più importa*» l'autore si assume di dimostrare che la cosa di maggior momento nella vita è di «inscenare» la felicità degli umili, dei derelitti: il *dottor Fregoli* (alto ricordo trasformistico, acrobatico, metamorfosizzante italiano) incarna un nuovo esemplare di maestro e benefattore dell'umanità: scrittura alcuni attori, i quali debbono rappresentare nella vita (non più sulle tavole d'un palcoscenico) alcune parti ben congegnate per incantare e salvare i miseri: uno di loro si darà per innamorato di una povera e brutta ragazza destinata a restar senza amore; un'attrice si fingerà innamorata di uno studente disgraziatissimo; e lo stesso dottor Fregoli attuando e giocando la finzione dell'amore, farà con questa terapeutica teatrale, felici tre donne, sfidando persino il crimine di trigamia.

Naturalmente partendo dal principio che non il teatro deve rispecchiare la vita e fondersi nel vero, ma la vita e il vero debbono trasfigurarsi nella superiore, autonoma, sconfinata fantasia creatrice del teatro, pensato come categoria dominante e stampo della libertà individuale dello spirito, Evreinov giudica con estrema sincerità il teatro contemporaneo e preconizza il crollo delle forme odierne sceniche, di quella che egli chiama *drammaturgia letteraria* e dei suoi attori professionali, cui contrappone la schietta ispirazione e quindi tanto più potente dei «dilettanti». L'essenza del teatro imperante, il suo fascino realistico, mimetico, riflesso, spinge il pubblico necessariamente verso quella «prostituzione» del teatro che è il cinematografo. Se la critica volesse essere efficace e sapesse veder chiaro nella dissoluta deformazione che il cinematografo, tanto deprecato, rappresenta rispetto al teatro, dovrebbe farne risalire la causa al teatro medesimo.

Evreinov chiede all'attore l'esteriorizzazione disinteressata della sua personalità; egli parla di una «missione» dell'attore, di vere «creazioni», di «una festa», di un «gioco» felice e lirico contro la sordità materiale, l'esposizione realistica che sulle nostre scene pretende di costituire il Teatro-espressione della fantasia, del genio, in una parola, della poesia. Egli chiede che l'attore si proponga di vivere «*la gioia del teatro per se medesimo*, uomo e *creatore*». Le formule, le definizioni del critico-esteta non mancano, per verità, di una imprecisa vaghezza generica; non si può dedurre da esse, a contorni nitidi, lo scopo che il poeta assegna nell'avvenire al teatro e ai suoi modi di attuazione; ma senza dubbio Evreinov ha il merito di battere un sentiero sotto una bandiera rivoluzionaria sua, nel vento distruttore e riedificatore: egli dice: «L'essenza del teatro non consiste forse nel superare, vincere le norme segnate dalla natura, i termini statici, convenzionali della società, dei suoi istituti?» E per non confondersi grossolanamente nel pensiero anarchico e negativo di tutti i ribelli empirici, si appella senz'altro ad Aristotile e alla Aristotelica dottrina della purificazione («catarsi») ottenuta, traverso la paura e la pietà (essenza epica e lirica e religiosa della tragedia greca) prodotte sullo spettatore dall'azione scenica. La sostanza creatrice del teatro, secondo Evreinov, è tutta qui, motivata criticamente con un altro riferimento ultra moderno alla psico-analisi di Freund, che sul poeta russo ha esercitato una influenza decisiva. Infatti egli osserva che come i sogni e l'isterismo sono la manifestazione di desideri insoddisfatti, soffocati, inattuati, così il teatro è la espressione, anzi la rivelazione e sostituzione dei desideri più tipici e profondi, soppressi, taciuti dalla coltura e dal contratto sociale. In altre parole; in questa concezione palingenetica evreinoviana il teatro viene a soddisfare i desideri inconfessati e imbrigliati dell'umanità esprimendoli nell'evidenza rappresentativa, ed in certo senso viene a liberarli e «liquidarli» in modo assai più efficace del sogno e più normale di una malattia psichica, perchè effettivamente dichiarati, con il fascino dell'arte, nel gioco scenico.

Al teatro tutto è permesso: lo spettatore sogna a occhi aperti dando libero sfogo alla sua verace natura, al suo bisogno di evadere dai limiti costrittivi della disciplina convenzionale. Il teatro torna «*festa*» nel sacro significato arcaico; licenza canonica, libertà di eccezione, pressapoco un ritorno ai «*Saturnalia*» dei padri antichi, durante i quali lo schiavo si riconosceva in libertà.

Per l'Evreinov il teatro trasfigura l'istinto umano recondito; secondo la terminologia specifica della *psico-analisi*, lo *sublima*: lo spettacolo teatrale acquista così una forza educativa enorme, magica e creatrice, in virtù della quale l'uomo si ripiega su sè stesso, penetrandosi sino in fondo, chiarendo e dominando i suoi oscuri impulsi, rinnovandosi e integrando le sue forze più segrete. Il campo futuro del teatro, le cui dimensioni oggi non è dato di scoprire, sarà determinato da quei fini. Evreinov chiama senz'altro il sistema da lui intravisto e propugnato «teatroterapia», che si riallaccia alla terapeutica clinica delle malattie nervose: cambiamento dell'ambiente, dei luoghi, delle occupazioni consuetudinarie. «Il teatro è una cura per l'attore e per il pubblico». Questo originale concetto che Evreinov ha del suo teatro, fa sì che egli avversi implacabilmente il teatro naturalistico e simbolistico. Per lui il teatro deve svolgersi in un mondo autonomo, tutto peculiare suo, sottratto al potere di ogni principio ed intromissione extra-scenica, compresi i pregiudizi estetici: deve avere mete e strumenti propri, indipendenti e inconfondibili. Nervo centrale del teatro, null'altro che la sua *teatralità* intrinseca, alle radici: senza di questa, avremo un museo etnografico, serate letterarie, quadri plastici, tutto fuor che poesia di teatro. Il metodo specificatamente teatrale, conseguente a questi principi è *l'espressivista*: gli elementi pittorici, plastici, musicali, lirici, si trasformano e si ordinano in questo teatro per forme prettamente sceniche di un valore espressivo molteplice e diverso. Evreinov non definisce esattamente il metodo espressivo in parola, ma è da notare come egli sottolinea il rapporto che si istituisce tra il poeta, l'attore e lo spettatore, quel *tacito consenso* reciproco essenziale all'esistenza del teatro e in virtù del quale lo spettatore è legato alla visione estetica del poeta e questo a sua volta al mantenimento integrale della sua promessa.

Nella sensazione e commozione viva suscitata dalla vicenda scenica dentro l'animo dello spettatore-collaboratore, è la fonte del teatro nuovo. In questo Evreinov è in Russia quello che Craig, Fuchs, Reinhardt furono per l'Europa occidentale: il primo che tracciò e affondò il solco sul quale hanno più tardi mietuto Meierhold, Tairov, Pietroff e i loro corifei. Nella *nuova cultura dell'attore*, Evreinov vede la salvezza e la resurrezione del teatro.

Praticamente, il Poeta russo dimostrò l'efficacia, la virtù informatrice della sua innovazione concettuale traverso l'ordinamento del suo *teatro antico*: in esso egli ravvisò soprattutto il problema scenico della riproduzione dello spettacolo antico secondo il suo spirito essenziale e lo stile degli interpreti, la cura dell'allestimento non per riproduzione fotografica a ricalco, di pedanteria archeologica, ma ripensata in una visione poetica delle varie epoche. L'iniziativa suscitò un fervido calore di consensi e una più vasta attenzione nel campo storico dell'arte teatrale: gli studiosi si trovarono innanzi i principi della resurrezione del teatro antico e una coscienza teatrale specifica della sua natura e della sua vitalità. Constatarono che Evreinov non trasportava sulla scena il materiale morto catalogato di un museo, ma nella storia viva dell'arte scenica resuscitava il *genio della teatralità*, l'essenza perenne di essa. Attraverso la conoscenza dei vari stili, la coscienza teatrale si liberava dalle strettoie del tradizionalismo e della convenzionalità mimetica scambiata per «naturalezza». Il teatro acquistò il senso poetico, la fantasia fresca e spaziosa del proprio materiale espressivo, i mezzi tecnici e i metodi di allestimento scaturiti da una commossa partecipazione lirica dell'ideatore scenico alle sorgenti della ispirazione originaria dei capolavori. In un orizzonte, anche più ampio, vennero così gettate le basi della coltura esegetica teatrale.

Per rendere il teatro vivo e trasmetterlo nella coscienza, nell'immaginazione, quasi nei sensi del pubblico, Evreinov esige dall'azione scenica la pienezza di suggestione che si ottiene soltanto con l'immediatezza «attuale». Egli ha delle vecchie forme, dei vecchi stromenti espressivi della teatrologia storica, di tutto quanto nei secoli eccitò la partecipazione commossa degli spettatori allo spettacolo, usato con una originalità pittoresca, incantatrice: marionette, ombre, il baraccone, l'operetta, la fiaba popolaresca, i costumi, i riti, le superstizioni, gli intermezzi salaci, le arlecchinate, il grottesco del «Varietà» e del «Cabaret», il «Guignol»: elementi prospettici del movimento, del colore, dell'ambiente per grandiosi affreschi, della fantasia decorativa e della più profonda estrinsecazione della verità lirica del sogno; un arsenale immane di forme abbandonate, non penetrate, non sfruttate che conduce a quel mirabile risgorgare del «primitivo», assente dal teatro di coltura che è ormai rimuginazione riflessa di materia sorda, falsa, e vuotata dal logorio senile.

Con la concezione del suo «Teatro dello Specchio obliquo» (caricaturale, deformatore, fantasiosamente demoniaco) il temperamento del nostro si rivelò per taluni dei suoi aspetti più compiuti e il suo talento parodistico, congiunto con la sua felice inesauribilità di allestitore scenico, trovò alcune delle sue affermazioni sorprendenti inspirate dal principio fondamentale del *monodramma*, creato da Evreinov, che è lo stesso principio e concetto suo della teatralità per cui la vita e la realtà altrui, diventano la *nostra* vita e la *nostra* realtà.

Nel monodramma, il drammaturgo tutto coglie ed ordina traverso l'occhio dello spettatore sì che ne viene una prospettica scenica di una sconcertante originalità. Ne viene anche l'evidente carattere polemico di questa concezione di Evreinov, in quanto il monodramma presta la catapulta per tentar di abbattere il teatro moderno il quale, secondo il Nostro, assoggetta l'ingegno e la fantasia degli scrittori alle leggi statiche della imitazione letteraria e ne induce una estetica che chiude in sè l'opera d'arte, la dissecca, la isterilisce, la falsifica; e l'attore, invece di sentirsi ed essere l'agente vivo dell'azione scenica, sparisce nel sistema, inghiottito dalle cose fuori di lui e cui egli presta voce e gesti fiochi, remoti, distaccati; spesso incomprensibili.

Evreinov ha lottato strenuamente per il ripristino dei *fattori sensuali* dello spettacolo, per gli effetti scenici intrinseci e non sovrapposti alla poesia. Lo spettacolo visivo deve esprimere, articolare lo spettacolo interiore: lo spettatore deve agire, o illudersi di agire (che è lo stesso) al centro della vicenda scenica. E tutto quanto delle suppellettili d'allestimento è ordinato in scena, deve uscire e partecipare alla vita dei personaggi inventati; l'allestimento, valendosi di tutte le più ardite, argute conquiste tecniche, specialmente per la mobilità istantanea e continua dello scenario, deve tradurre anche nell'aspetto delle cose i mutamenti che avvengono nell'animo e nelle parole dell'attore: l'arredamento sparisce quando la commozione porta ad ignorarlo, ad annullarlo, l'attore non deve o non può più accorgersene. Lo spettatore dal canto suo vede e sente come l'attore. Se questo, ad esempio, chiude gli occhi, l'illuminazione deve spegnersi; se l'attore è preso dal capogiro, la scena deve fare l'immagine della vertigine sì che se ne abbia alla vista la percezione dentro cerchi verdi.

Evreinov divide indubbiamente il merito di avere inaugurato una nuova epoca nella storia dei costumi e della maschera teatrale.

Il teatro deve essere libero di scegliere la propria attrezzatura espressiva anche tra gli stromenti più inverosimili; non ha altre leggi cui obbedire all'infuori di quelle che emanano dalla poesia e guidano al maggiore e più intenso, più proprio effetto dello spettacolo. In questo senso rimasero in Russia veramente storici gli allestimenti della «*Francesca da Rimini*» d'Annunziana e della «*Salomè*» al Teatro verakommissargovskaja.

Per chiudere questa informazione sull'opera creatrice e innovatrice di Evreinov basti dire che, secondo il pensiero e la parola di lui, «quando il teatro trascura la forma schietta e ia-«teriormente prescritta del teatro stesso, questa «non ha più diritto di chiamarsi *teatrale*. E' «tempo di ridare al teatro il suo vero carattere; «non essere tempio, nè specchio, nè tribuna, nè «cattedra, ma solo teatro. Alla nobile teatralità «io ascrivo un valore estetico positivo. Il teatro «non parla al senso artistico dello spettatore, ma «al suo sentimento della teatralità, al sentimento «anarchico che in ognuno di noi prima di tutto «esige una vera, pazza, audace trasformazione, «anche contro il buon gusto e i canoni estetici «per godere l'improvvisazione della vita e il «senso della libertà: questa trasformazione rie-«sce spesso più concreta a teatro quanto più «sono miseri, elementari i mezzi degli inter-«preti».

A parte i riflessi filosofici che affiorano in codesto massimario, così caratteristicamente russo, dobbiamo ritenere che l'apologia della teatralità si presenta come pietra angolare della futura concezione sistematica del teatro, e per essa Evreinov si avanza come l'assertore del fatto scenico, fenomeno contraddistinto e a sè, per il principio della teatralità.

In questa veste egli ha rivolto agli attori un vibrante appello per una specifica loro «cultura teatrale» ed ha elevato una voce violenta di protesta contro i tramontanti sistemi e generi preconizzando la fine miseranda del teatro moderno. Egli si sforza di conculcare la verità che insieme con l'attore l'ufficio della direzione scenica diventa sempre più essenziale, penetra e trasforma l'attore medesimo e tutto l'ordinamento scenico fondando una radicale coscienza nuova del teatro. Storicamente è anche da notare che una innovazione qual'è quella recata da Evreinov, non avrebbe potuto compiersi nei grandi teatri a repertorio.

Infatti Evreinov lasciando il teatro di Verakommisargevskaia, dopo il trionfo di *Francesca da Rimini* di d'Annunzio, e il battesimo russo dei drammi del Maeterlink, del Hauptmann, del Sollogub e di altri, si diede anima e corpo al «Teatro dello Specchio deformatore» e a quello «Allegro per i fanciulli adulti». Qui fiorirono il grottesco, la parodia, il monodramma della sua più caratteristica produzione. Qui egli potè dar sfogo pieno alla sua avversione verso l'estetica del teatro tradizionale e riabilitare fra l'altro le forze cadute in disuso e nell'oblio, nelle quali egli indovinò la più viva forza del teatro, diremo con la sua formula, «teatrale»: il genio istintivo del *Folklore*, del Carro di Tespi, la burattinata, audacissima sfida a tutta la «letteratura» imperante. Lo stesso sforzo compie oggi il Meierhold, ma ormai in grande stile e sopra un grande palcoscenico. Nei due suoi piccoli teatri Evreinov ne fu il precursore. E in questa sua tremenda e grande impresa, insieme distruttiva e creatrice, sta il suo contributo deciso alla causa del teatro per il teatro, che fu ed è la sua passione, la sua religione. Per lui tutto il mondo è teatro, solo teatro: ogni attimo nostro deve essere trasfigurativo. Ed egli rimane sempre «attore nella vita»; il demone della «teatralità» lo possiede, certamente lo infutura.

RAISSA OLKIENITZKAIA NALDI.

Un bolognese a Milano

I.

Il nome di Riccardo Bacchelli cominciò a venir fuori a' tempi della *Ronda*, chè del romanzo *Il filo meraviglioso* (1910) — irraggiungibile oggi — e dei *Poemi lirici* (1914) nessuno dopo la guerra più si ricordava. Amiamo credere che fossero tentativi o riprove, o che il Bacchelli si ritrovasse, in sul finire del 1918, con il vecchio gusto delle lettere, e la penna arrugginita, a dover rifare il suo noviziato. Il quale fu lungo ed interessante, mirabile per applicazione e pazienza, e termina soltanto ora, con *Il diavolo al Pontelungo* (romanzo storico in 2 voll. - Milano, Casa ed. Ceschina, 1927).

Per cinque o sei anni Bacchelli diede l'impressione dell'uomo che non ha fretta, sa impiegare e anche sperperare i giorni; dell'individuo che usciva a fatica dalla pigra atmosfera di Bologna e dalla troppo accanita frequentazione de' classici, o prudentemente mettovasi ad assimilare il nuovo mondo non provinciale. La *Ronda* contava scrittori assai più efficaci e sottili di Bacchelli, ma nessuno come lui faceva pensare a una sorda forza in travaglio: la pagina so vente opaca e greve mostrava una solidità singolare. Il secentismo di Barilli, il fiato corto di Cardarelli, la prolissità garbata di Montano e la grazia accorta di Baldini, le inquiete esigenze di Cecchi, il microscopio critico-estetico di Gargiulo, lo sforzo stilistico artificioso di Burzio accompagnarono il rifacimento dell'*Amleto*, *Spartaco e gli schiavi*, le *Memorie del tempo presente*, *Presso i termini del destino* (1920-1923) a cui debbono aggiungersi *La famiglia di Figaro* (1926) e *Lo sa il tonno* (1925). Il nostro autore però seguiva una strada tutta sua, ritenendo che «fare le cose sul serio significhi semplicemente cominciare a farlo dal principio». *L'Amleto* fu un'esercitazione: nulla più. Altri avrebbe composto un *en marge* shakespeariano: Bacchelli cacciò le mani nella tragedia, facendo moralizzare gli stessi personaggi. Non ne cavò niente di vivo nè di buono, ma solo dei dialoghi, delle battute, delle riflessioni: frammenti e bagliori. Riprendiamo le *Memorie del tempo presente*: la medesima indecisione tra l'arte disinteressata e il pensiero intorbida la pagina. Non si sa bene che cosa Bacchelli voglia: incapace di metter in piedi delle figure, vede la realtà solo attraverso la ricerca della frase, e non è per un istante solo psicologo ed osservatore schietto. Cosicchè, come nell'*Amleto*, ecco paragrafi e periodi vuoti di significato, di coerenza, di unità; pagine da far disperare il più docile lettore; tormentate e pretenziose, enigmatiche senza sapore alcuno. Eppure, nonostante l'uggia e il fastidio, non ci venne mai la tentazione di buttar a mare questo difficile e poco attraente scrittore.

Quando egli smetterà di gonfiar le gote e di applicarsi al genere eroico e solenne, di «pensiero», per cui non è nato; allorchè cesserà di moralizzare e prenderà a calci le considerazioni più o meno intempestive, e si ribellerà alla letteratura, Bacchelli — dicevamo — diventerà artista e popolare. Il «Commento alle elezioni» che egli pubblicò nella *Ronda* del Novembre 1919 sembrava fatto apposta per confermarci nel nostro parere, non tanto per il fondo monarchico quanto per l'elogio delle «differenze regionali», delle «libertà comunali», delle corporazioni d'arti e mestieri», per la voglia insomma di «respirare un'aria di autenticità e di storia, altra che quella di certe prediche pazze e crociate spropositate». Il «conservatorismo» di Bacchelli ci rivelava il temperamento dell'uomo, le sue naturali affinità.

Considerate un momento la vita bolognese: positiva e pratica, quel realismo emiliano spregiudicato e colorito in cui entra un po' d'indifferenza e di cinismo, la serenità che il senso di una lunga e ricca tradizione può dare, la consuetudine di campare con i piedi ben radicati in terra e gli occhi aperti, la sensualità sana e grassa che fa appetire il cibo e la donna, e ogni tanto una bella ventata di idealismo (che può esser politico: socialismo e fascismo; o sociale: libero pensiero, anticlericalismo). Bologna è la capitale di quella che gli ideologi protestanti hanno battezzata la «vecchia Italia», e che è poi la vera Italia; la città in cui le *Opinioni* di Missiroli dovevano recar scandalo e sussurro (e ve ne parlano oggi ancora, non bene rimessi dalla sorpresa) e che non adottò mai Alfredo Oriani, l'utopista romagnolo, testa balzana. Esaminate ora la formazione di Bacchelli, da natura portato a nuotar nella corrente calda e viva che passa per le rosse vie di Bologna; ma altresì uomo di una generazione letteraria che credette necessario rifarsi una lingua e uno stile, e che per arrivare ai classici dovette passare per il frammentismo vociano, la filosofia idealistica e tante altre belle cose. Con il Carducci a portata di mano, che sarebbe bastato a nobilitare quanto di borghese e di triviale c'era nella tradizione bolognese — la volgarità di uno Stecchetti e il basso positivismo — Bacchelli prese la via più lunga. Cominciò a vagare da Shakespeare a Goethe a Goldoni e a Leopardi, si formò a meditare Tolstoi, ma di rado si fidò ad abbandonarsi del tutto alla vecchia scuola. I suoi compagni d'armi lo confondevano con le loro castronerie: lo *Zibaldone* innalzato su le *Operette morali*, e i *Paralipomeni* sui *Canti*, e poi quei francesi e quegli inglesi scelti a capriccio e per moda: esplorazioni di chi parte lasciando aperto l'uscio di casa.

Dal neo-classicismo n'accatto e di maniera della *Ronda* nasceva la fredda retorica di *Spartaco e gli schiavi* in cui ci parve perfino di sentir l'eco di Ibsen (del *Catilina*, e di Claudel invece che di Shakespeare) il *Dialogo di Seneca e di Burro* stridente di falsità («Allora sulla porta *signata e delittuosa* l'incontro e ti guardo. Benchè non ci diciamo mai niente, il tuo sguardo taciturno mi riconduce a questa *pericolosissima ed obbrobriosa* servitù»). L'aggettivazione tradiva il gelo della composizione, la ricerca del particolare raro e notabile; si avvertiva lo scrittore che lavora sopra uno schema, lo rimpolpa a furia di parole rimbalzanti l'una contro l'altra. Le repliche, stentate: il secondo interlocutore aspetta che il primo abbia parlato per ritorcere il concetto. E gli stessi curiosi difetti di scarsa chiarezza e di poca sostanza del Bacchelli artista ricomparivano nel Bacchelli critico, più che mai rigido e legnoso, chiuso alle interpretazioni eloquenti e commosse (era un provinciale senza saperlo, con un tono alla De Robertis divertentissimo). La polemica contro il cosmopolitismo del *Convegno*, con le puntate a Serra, segna forse il massimo dell'incomprensione critica di Bacchelli. Renato Serra amerebbe oggi *Il diavolo al Pontelungo*, salutandovi la caduta dell'intonaco rondista, o dell'imitazione di Cardarelli, fatta dal nostro con mano pesante. Ci capiterà, un giorno o l'altro, di ragionar di Cardarelli, prosatore elegante e paesista di buona tempra, ma assolutamente negato alla creazione critica e alla pittura di figura, e moralista molto scadente e grezzo. Cardarelli è il poeta di alcuni stati d'animo grigi e composti, e di qualche tetro orizzonte. A mettersi sulle sue orme, Bacchelli perse le proprie qualità originali; leggete il «Commiato» delle *Memorie del tempo presente* e vi accorgerete del traviamento. Ma attenti al pericolo di dar troppa importanza a questi scarti: disuguale sì, sovente pessimo, non mai comune. O non dobbiamo forse a Bacchelli critico la più bella recensione di *Rubè* («E qui tocchiamo alla vera parentela di G. A. Borgese, che è con Romain Rolland: strettissima — *Ronda*, giugno 1921) e le più dilettose «esecuzioni» di Salvator Gotta, di Ettore Romagnoli, e via dicendo? Il render conto dei libri, costringendo Bacchelli a guardar le cose da vicino sembrò togliergli alquanto il gusto delle peregrinazioni stilistiche, dei vagabondaggi e delle meditazioni senza confine. Sfogliamo le annate della *Ronda* e alla fine del 1921 ecco un «Omaggio al conte Tolstoi» e un «Ministro sabaudo» (Giolitti) darci acuto il senso di esser vicini a toccar terra.

Sentite: Tolstoi è «uno per il quale la natura esiste; per il quale la parola è davvero vuota d'ogni contenuto intellettivo e simbolico e significa soltanto cose intese primitivamente, non sfiorate, realtà elementari, ma elementari sul serio, oltre e fuor delle quali il resto non esiste, nella più autentica maniera di non esistere, che è, come tutti sanno, di non essere neppure sospettata». Finalmente ci siamo: Bacchelli sta per gettar l'àncora. Tanto è vero che se andate a rileggere il lungo saggio intorno a Giolitti — che a me per sobrietà è quadratura garba assai più di quello, troppo lodato, di Filippo Burzio — vi ritrovate come fulcro la sublimazione della «vecchia Italia» («L'origine dell'on. Giolitti è piemontese, la sua politica è italiana e statale, ma il clima popolare e nazionale e vorrei dire simpatico, è autenticamente italiano dell'Italia Centrale». - *La Ronda*, a. III, pag. 775). La lunga navigazione è compiuta: Bacchelli ha scoperto sè stesso. Vedetelo tosto alle prese con Thovez il protestante e l'eretico, a difender contro il piemontese persino *Il piacere* dannunziano. E poi, addosso a Janni, «dottore di campo due volte provinciale, come può esserlo un provinciale che vive di certa cultura milanese»; all'esteta Angiolo Silvio Novaro; apologia di Goldoni (era il tempo della promessa stroncatura di Tilgher): «non è poesia, che si fa teatro; ma teatro che è poesia», e critica di Dostoievski (sacrificato a Tolstoi) nei cui *Karamazof* scorge soltanto un talento orrido e capzioso» e in *Delitto e castigo* un «talentaccio violento» per esaltare, nell'*Idiota*, il «forte e genial romanzo borghese e di società» piegando però le ginocchia alle *Memorie dalla casa dei morti* «l'unico libro sereno, forte e sano di Dostoievski».

Questa è la cronistoria dell'evoluzione di Bacchelli, la narrazione del modo onde uscì dagli imparaticci letterari e riconobbe la propria natura. Però non è detto che egli tendesse volontariamente a tale progressiva semplificazione: anzi, pare abbia cercato e cerchi di ritardarla in ogni modo. Trasportata la propria fucina da Roma a Milano, non s'è liberato da mille legami artificiosi, e come ieri inframmezzava *La rambinle* o *Presso i termini del destino* alle recensioni vivaci e robuste; così ora, frequentatore di quel *Convegno* già da lui aspramente attaccato (se Enzo Ferrieri riaprisse la *Ronda* e rileggesse i trafiletti in corpo sei...) e autore dell'accademico *Lo sa il tonno*, lascia che *Il diavolo al Pontelungo* contenga qualche «pezzo» meccanico e antipatico. Critico drammatico della *Fiera*, stempera il suo impegno aspro ed arguto in quel calderone sapientemente dosato, e fa un dito di corte a Vera Vergani con la compitezza di un cerimoniere. Bacchelli alla conquista di Milano: il quadretto è gustoso, e serve a buttar giù quattro maliziose verità e due tocchi d'ambiente, non inutili.

II

Uno dei fenomeni propri della letteratura italiana del primo quarto di secolo fu il suo graduale distacco dalla vita quotidiana, dalla cronaca contemporanea. Il periodo del «frammentismo» lirico vociano tagliò i ponti con la società, e addivenne a quella separazione tra la letteratura pura e la letteratura amena o volgare o narrativa che ha tanto contribuito all'attuale scadimento.

Chi intendeva dedicarsi sul serio alle lettere, doveva recidere il cordone ombelicale della tradizione e ignorare quanto accadeva intorno a lui. Ho analizzato altrove diffusamente tale malattia, e ne ho tratto una diagnosi desolante. Basti qui constatare come Bacchelli e gli uomini della sua generazione si sentissero, al termine della guerra, in un vicolo cieco. Ripigliare i chimismi lirici d'avanti il 1914 era impossibile; passar nei ranghi dei narratori proprio nel momento della famosa ondata Vitagliano sembrava — a ragione — scandaloso. Nacque il compromesso della *Ronda*, che raccolse e cristallizzò molte idee che erano per l'aria e i cui fascicoli furono per tutti dei quaderni di esercizi per i compiti futuri. Indi, chi aveva buone gambe si mise per istrada, e Antonio Baldini capitò al *Corriere della Sera*. Bacchelli e gli altri capirono che bisognava rompere il ghiaccio: Lorenzo Montano diede un romanzo a Mondadori, Cecchi si rimise sul *Secolo* a dipanare i fili della nuova letteratura; Barilli si fece anch'egli giornalista, Saffi scomparve com'era venuto, e il solo Cardarelli restò a tessere lentamente le sue pagine. Il pronubo delle nozze fu Mondadori, e la *Fiera* la sua gran trovata. Con la sua spaventosa abbondanza di edizioni, egli giocò a confonder le carte in tavola, a pubblicare Saponaro e Varaldo e Amerigo Guasti insieme a Lorenzo Montano, annullando le differenze, cancellando le tonalità troppo crude; con il suo settimanale e grazie alla strategia di Fracchia, mise insieme Bacchelli e Manacorda, Gargiulo e Ismaele Mario Carrera e Francesco Flora, Borgese ed Alvaro. Ebbe Ojetti e Ramperti, Croce e Achille Campanile. Per ultimo, tirò fuori il razzo ad effetto, Curzio Suckert.

Nel baraccone della *Fiera*, Bacchelli si rincantucciò nell'angolo della critica drammatica. Dovevano guardar con qualche diffidenza a questo bolognese rubizzo, maturato un po' al sole di Roma, e proveniente dalla rivista più difficoltosa e schizzinosa degli anni recenti. Ma non ci furono ostacoli seri per il prelatizio ed accorto arrivismo di Bacchelli, signore nel tratto, e disposto a fare di buon grado l'elogio della capitale intellettuale, vogliam dire di Milano. In realtà egli ha coscienza di esser di un'altra razza — che so — di quella del romanziere Virgilio Brocchi, ma non gli rincresce di contribuire a riavvicinare i due tronconi della letteratura novecentista. Ci sono, è vero, gli scrittori o quelli che non sanno scrivere: Gotta, Rosso di San Secondo (cfr. le recensioni della *Ronda*) ma dopo tutto il mondo è largo, ed è una gran comodità andare al «Convegno» per fiutare il vento che spira, prima della passeggiata serotina in Galleria. Bacchelli ha messo casa a Milano, si è imborghesito, e piano piano ha accarezzato il necessario numero di altrui vanità per aver pace e rispetto. Quale critico drammatico si è ben guardato dal mostrar la spiccata originalità e la curiosa e ostinata indipendenza di Ramperti uomo pericoloso, amante delle liti, delle polemiche e degli scandali, capace di battersi per il gusto di non rinunciare ad un'immagine troppo audace o ad un paragone saporito. Si è invece tenuto ad un'onesta e sommaria lindura, che non fa male a nessuno. E' generalmente inutile leggere le cronache di Bacchelli, ma se vi ci applicate vedrete che il futuro successore di Simoni al *Corriere della Sera* non sarà Silvio d'Amico, ma lui (Ramperti, tenete la scommessa).

Il nuovo soggiorno dell'autore del *Diavolo al Pontelungo* spiega molte cose: per esempio quel falso tono popolaresco alla Riccardo Balsamo-Crivelli (un Carlo Ravasio superiore) che proprio ad apertura di libro vi fa tornare indietro: «Cent'anni fa, per la festa di San Giovanni, la messe indorava e *santificava* le campagne. *Il pane è vita degli italiani*, e il grano finisce di maturare nella stagione più spessa di grandinate» e certe movenze manzoniane che stridono come una carrucola di pozzo. Si fiuta la condiscendenza dell'artista colto nel maneggiar una materia vile, del signore che s'impanca coi popolani, del milanesizzato che si scusa di parlar di contadini e di plebe alle intellettuali borghesiane. Ma queste repugnanze, se stanno a provare la difficoltà della fusione letteraria a cui Bacchelli si è posto e la sua tutt'altro che completa liberazione dal neo-classicismo di accademia e di società, rendono maggiormente meritorio il tentativo. Affondato in una delle poltrone del *Convegno* o ritto nel baraccone della *Fiera*, questo bolognese lungo, cauto e pasciuto, diplomatico per temperamento e tradizione, ha in cuore la nostalgia della Madonna di San Luca, e gli facciamo l'omaggio di credere che in fondo ci sia in lui un intimo seppure ben ovattato disprezzo per i «colleghi» di Galleria. Che egli si metta a tavola con loro, senza voler far caso alla propria superiorità, non conta. Le apparenze sono salve, ma in sostanza c'è un dissidio. Bacchelli può illudersi di aver conquistato Milano: in realtà ne è mille miglia lungi. Vedete questa copertina giallastra e provinciale, e l'editore nuovo, e la scarsezza degli articoli e delle recensioni, la mancanza delle trombe di Gerico di Arnoldo Mondadori: vi par poco significativo? E, a libro chiuso, ditemi se lo credete atto ad interessare i lettori di Giuseppe Antonio o di Brocchi, le lettrici di Marino Moretti e di Panzini, e non parliamo dei seguaci di Gotta, Saponaro, Da Verona *et similia*. Le concessioni di Bacchelli non gli servono dunque se non a perdere qualche lettore raffinato e scontroso, diciamo meglio: intransigente.

Chi sa far grazia ai tempi, non vorrà troppo male a Bacchelli; anzi, lo loderà con discrezione e misura. *Il diavolo al Pontelungo*, storia di una congiura andata a carte quarantanove, è un racconto gustoso e colorito. Il primo tomo dell'opera, dedicato a ritrarre la vita di Michele Bakunin a Locarno, è un po' diffuso e slegato: la caricatura della colonia comunista alla Baronata si disperde o si ripete, l'analisi si allenta. Ma ci sono dei tipi, delle figure, o ci pare un miracolo di trovare, in un romanzo italiano, delle creature vive, bene osservate, minuziosamente e con bravura dipinte. Satira politica? No, la semplice ironia, la strizzatina di occhi maliziosa del perfetto «vecchio italiano»: scettico, pratico e gaudente, davanti allo spettacolo delle contraddizioni e delle anomalie di un gruppo di idealisti militanti. Quel Bakunin, gran signore con i soldi degli altri, panciuto e facondo, perpetuo faccendiere che non conclude mai niente, terrorista e buon diavolo, che sarebbe un personaggio di Dickens ove non gli ronzasse pel capo l'idea della rivoluzione; e Cafiero, il meridionale — prete, fanatico, cocciuto come un mulo e sentimentale come una verginella; poi i corifei, capitati nella rete della rivoluzione da tutte le parti: una galleria di tipi comici o tragici: dalla spia al fannullone, da quel che viene diritto dalla Comune al pescatore alla lenza, al gagliardo avventuriero che non si fa scrupolo di mangiare sino a schiattare, di bere in conseguenza e di abbrancare le gonnelle che passano; le donne: Vera Karpof, gatta innamorata che si strofina al suo uomo, Anna Kulisciof, quadrata e fredda intellettuale, Antonia, la compagna di Bakunin, stanca madre di famiglia, Olimpia, la moglie di Cafiero, che vuol fare «arrivare» il marito, pigliando l'anarchia per una «carriera» borghese. Che pentolone! E Bacchelli lo rimesta a tutto spiano, con un vigore e una foga da artista esperto e appassionato. Si legga il capitolo «Le mille e una notte» e si scoprirà la ricchezza che serbano certi motivi semplici ed elementari di sorpresa e di sensualità grassa quando si riprendano con un po' di garbo di simpatia e di accortezza: franche e belle scene di commedia, difficili da tener nel tono giusto qualora manchi all'autore l'educazione letteraria adeguata. Capita a Bacchelli quel che successe a Ramperti nella *Corona di Cristallo*: di sentirsi poeta al cospetto di un'accesa e luminosa sensualità. Tra il capitolo XVII del primo tomo del *Diavolo* e lo Stecchetti più attento e sorvegliato — del «Guado» per esempio — c'è una parentela che conviene notare, così come conviene segnalare la rivincita carnale della nuovissima letteratura (che non è la lussuria della produzione cocainizzata del dopoguerra) sulle pallide ideologie degli impotenti che furono in gran voga al tempo de *I vivi e i morti*.

Nella Bologna del '74 s'entra col secondo tomo del libro, ed ecco Andrea Costa il «biondino» sempre in succhio, oratore e demagogo sopra ogni cosa, romagnolo nervoso e vibrante, uno di quei cavalli generosi che s'esauriscono presto e poi si fiaccano, s'abbattono d'un sùbito. Bakunin lo sfaticato e Cafiero il mistico si sono insultati per questioni di denaro, il falansterio comunista della Baronata s'è sfasciato, e il boiardo, ripreso dalla vecchia chimera si trapianta a Bologna per organizzare la rivoluzione. Allo Splüga «una luce soave, che pareva nascer dalla terra, come pare nascer dalla gleba il bagliore delle lucciole prima che la mietitura le spenga, inazzurrava alberi, ombre, campagna e lago. Sui monti opposti era sorta la luna, e rideva tenue sul lago».

A Bellinzona «la notte, fugata dall'alba su tutte le cime, inseguita per le pendici, cercata nelle valli, si smarriva prima di giungere al fondo, e perdeva nella fuga l'esser suo d'ombra e di buio». Bakunin scendeva in Italia con l'idea di preparare il «gran giorno». Ma il fermento delle plebi, le angustie economiche, i malcontenti suscitati dall'unificazione del regno erano un terreno friabile e infido. Scambiare gli scricchiolii dell'assestamento per i segni precursori del crollo fu l'errore di Bakunin, di Costa e dei loro radi e ondeggianti seguaci. Uno squadrone di carabinieri fa il proprio dovere, e tutto è finito: le magre schiere dei ribelli, stanche e disarmate si arrendono; Costa viene agguantato mentre esce dal letto di una popolana che lo snerva; Bakunin si traveste da prete, e fila di nuovo alla frontiera; i cospira-

tori mancano al convegno, o arrivano per vedere che cosa fanno gli altri e non per agiro.

Bacchelli ha scritto questa opera buffa, pullulante di personaggi, rappresentato i nuvoloni che s'addensano su Borgo Panigalo dopo che il diavolo ha incontrato l'arciprete al Pontelungo, ma che al momento di sciogliersi in grandine, per quattro esorcismi mutano di posto e vanno a sgravarsi sull'asciutto greto del Reno. La tragedia si cambia in farsa, e ci vorrebbero gli ottoni della prosa di Bruno Barilli per rendere degnamente il trapasso. Qui si desidera soltanto notare quanto l'arte di Bacchelli acquisti sostanza o pregio nell'accostarsi ad orizzonti o a figure che le sono familiari. Il conservatorismo dell'uomo che conosce i modi della provincia o i costumi dei compaesani, o pur considerandoli senza molto rispetto v'è affezionato, si manifesta nell'abbondanza dei particolari (cap. XXX: «Notti bolognesi») di contorno, e nel calore ch'egli dispiega per disegnare profili di secondo piano, o gruppi, per creare insomma uno sfondo affollato e tumultuoso. Ci si può chiedere se fosse indispensabile lo stupendo ritratto dell'Argalia (vol. II, p. 184-187) che è di una verità profonda; o se la rappresentazione delle «dame ungheresi» al teatro Brunetti non sia un'ornamentazione eccessiva rispetto all'economia ed al tema del libro. Ma Bacchelli si mostra troppo obliato e sperduto in queste divagazioni perchè il lettore non lo assolva. Meglio una «posa» di più di Vera Karpof discinta o innamorata (II, 175-76) che non le dissertazioni storiche circa la via Emilia o le considerazioni finali, che arieggiano un Manzoni da Casalecchio sul Reno. Quando Bacchelli si tuffa nel suo mondo di popolani, o ne trae l'Argalia e Sandrone, oppure erra per la rossa Bologna e per quelle campagne assolate e pingui è uno scrittore robusto, forte, un artista talora eccellente (si guardi però da facilonerie o da giochetti di questo genere: «Parava che la notte, già bruna ed azzurra, desse la tempera ai ghiacciai, come un violinista riduce la corda, rol tenderla alla nota voluta«. - II, p. 91); allorchè pretende di moralizzare, l'inchiostro lascia sulla carta una selva di ghirigori insensati.

Il Diavolo al Pontelungo segna dunque il ritorno del figliol prodigo alla terra natale, la nascita di Bacchelli romanziere o artista vero. Non si tratta di evocazioni nostalgiche e sospirose alla Michele Saponaro, ma del pieno possesso di una materia verso cui si è spinti da affinità naturali. Le prove romane hanno servito a esercitar lo stile, a creare il senso del vocabolo preciso e pittoresco e a dare quella disinvoltura di tono che evita i pericoli dell'entusiasmo; i traviamenti milanesi a far sentire più vivo a colorito l'ambiente di Bologna. Restano i vezzi moralistici, e talune scorie nelle pagine troppo o poco sorvegliate, ma le pecche del libro non sono tali da guastarlo o compromettere la qualità. «A dirla tutta, Bacchelli è il giovine Goethe bolognese che vien fuori da tutto il nostro *sturm und drang* post carducciano« scriveva Baldini, o a intender le sue parole con il debito senso delle proporzioni, a a lasciar loro l'aria di un paradosso, si possono accogliere. Bisogna che Bacchelli si liberi da certi pigli intellettualistici che ancora lo tormentano, e si sprofondi nella «vecchia Italia», che egli è fatto per capire o per amare. Il giorno in cui gli allori di Cardarelli non lo tenteranno più, e che si renderà conto della vanità della *Fiera*, ritirandosi all'ombra della sua Madonnina di San Luca, Bacchelli sarà in arcioni. Un decreto nominativo della Provvidenza lo ha chiamato ad esser l'interprete dell'Ottocento italiano, o il suo temperamento scettico e sensuale lo servirà a meraviglia. Persino il diavolo diventa per lui «un signore in *gibus* nero come un grillo, abbottonato, schifiltoso nel mettere i piedi nella polvere di strada, che aveva sguardo duro e fuggitivo» e non c'è pericolo che caschi nello fesserio del signor Bernanos. Come poi egli sappia districarsi dai peggiori passi ve lo prova la pagina che segue, in cui mi pare di avvertire un sapore un po' arcaico, ma schietto, di cose nostra:

«I torbidi avevano richiamato Re Vittorio, che era a caccia sulle sue Alpi, alla capitale a al caldo. Il 9 d'agosto verso sera, inquieto, si era portata una seggiola nel vano di una finestra, e fumando un sigaro guardava col melanconico furore di un cacciatore costretto a perder la caccia, la piazza di Monte Cavallo e i due eroici nudi dello statue, ferme nell'armoniosa tristezza della perfezione greca; ascoltava il singulto della fontana nella vasca, che pareva la voce crepuscolare di Roma estiva sontuosa. Non era, quella veduta, il paesaggio dell'anima di lui, che prediligeva la Val d'Aosta e San Rossore. Il Re, a cavalcioni sulla seggiola, aspettava il **Presidente Minghetti**. Quando questi gli ebbe date le ultime notizie da Bologna, Vittorio Emanuele, che lo aveva ascoltato passeggiando, si fermò davanti alla persona alta, dignitosa, curiale del ministro, e guardandolo di sotto in su con aria militare, gli chiese se «la grana di Bologna» era tutta lì.

«Era tutta lì per allora.

«Non è gran cosa, disse il Re, ma insomma l'abbiamo appena fatta questa Italia, e già la vogliono disfare. Che cosa ne dite voi, Minghetti?... Se credessero, continuò il Re, che abbia lavorato per mio piacere personale a farla, sbaglierebbero. Io stavo meglio Re di Piemonte. Ma ho avuto il trono a Novara, io, e si trattava di vendicare quella giornata. Per un Savoia questo non fa dubbio. La politica la lasciai fare a Cavour, gran testa, non stava mai quieto faceva tutto lui, voleva tutto lui, e i ministri, non dico che figura facevano i miniatri. Voi dite che la facevo anch'io?

«Maestà, protestò Minghetti, il senno e la forza d'animo...» (II, 288-89).

Dinanzi a questa sana semplicità provinciale e a questo amore per la tradizione anche un critico esigente comincia a respirare.

ARRIGO CAJUMI.

Idee d'un solitario sul teatro

Non v'ha dubbio: il teatro contemporaneo soffre di anemia acuta, e si dibatte in una crisi d'impoverimento del sangue, al quale fanno difetto i globuli rossi. Riguardo ai medici ed ai farmachi, molti sono stati i tentativi più o meno arditi, per arrestare il decorso della malattia; ma finora nessun miglioramento è stato notato. Anzi il termometro continua a salire e, forse, se non interverrà qualche improvvisa novità, salirà ancora. Sazi di diagnosi altrui, vogliamo tentarne una nuova.

Pubblico. — Oggi si va a teatro per vedere e non per sentire. Non è un insulto al pubblico, che acquista il suo bravo... biglietto l'ingresso, se diciamo che gli effetti ottici hanno la facoltà di mandare in visibilio la platea.

L'uomo moderno nella sua affannosa ricerca di nuove sensazioni s'è dimenticato di una semplice verità; cioè che lo spirito umano, per quanto ardito sia, non si materializza come una automobile ed il suo volo sebbene più audace, non si calcola in chilometri-ora come quello degli aeroplani. Forse è un'ironia od uno scherzo della storia, ma proprio oggi in pieno neo-idealismo, tutto si riduce a puro calcolo matematico.

Per il gran pubblico non c'è differenza: il teatro è quanto un campo di « foot-ball », o un qualsiasi velodromo, se non peggio. Infatti: andare a teatro, quale noia! Cento volte meglio vedere un individuo portato in trionfo come divo, solo perchè con un poderoso pugnò è capace di mettere « knock-out » un suo competitore, che grondante sangue per il naso rotto, ha la facoltà di lanciare gli spiriti verso i sublimi spazi.... del Nulla. Questa è febbre di dissoluzione e simile al turbine trascina seco nel suo moto vorticoso, anche gli spiriti più geniali.

L'occhio ha bisogno dello sfarzo, l'orecchio sente la necessità dei rumori violenti, altrimenti la fibra dell'animo rimangono inerti, come un bevitore cronico alla vista di una fonte purissima.

La macchina ha avuto ragione dell'uomo; è diventata la padrona incontrastata dal mondo. Essa frusta il suo schiavo, ne assorbe il sudore e comprime il suo spirito; e lo schiavo abdicando ad ogni personalità umana grida assetato: «Divina Circe, un tuo bacio e non importa se sarò un mostro orribile che latrerà al mondo la propria vergogna ».

Il secolo dello schermo. Lo diva del cinema passano da bocca a bocca; il pubblico paga cinque lire ed applaude alle capriole di Charlot; mentre in soffitta su Goldoni, Alfieri, Shakespeare, ecc... s'accumula la polvere.

A teatro il pubblico — nella sua grande maggioranza — si sente ormai a disagio: sbadiglia, rumoreggia; le donne trovano una palestra per mettere in mostra le loro bellezze ed i più — per snobismo — entrano a sipario alzato. Regolamenti non ce ne sono; gli impresari tacciono perchè costoro pagano l'ingresso, cosicchè ai pochi onesti apprezzatori non rimane che prendere il cappello ed uscire di fronto ad un simile stato di cose.

Lo spirito è assente; gli occhi soltanto seguono con ritmo crescente le varie fasi. L'intreccio drammatico, lo sviluppo psicologico non contano; ciò che ha importanza è la «messinscena« in parte per la rivoluzione operatasi nella coreografia ma in parte anche perchè il grosso pubblico, oggi va a teatro colla stessa disposizione d'animo di coloro che seguendo un funerale trattano d'affari.

Attorno al teatro s'è formato un vuoto è benchè molti siano ancora i frequentatori, tuttavia fra pubblico ed attori non c'è più nessun legame; e numerosi sono i casi in cui si odono applausi, i quali non si sa a chi vanno diretti, all'Autore od all'Interprete, oppure se si applaude solo per seguire i più come succede nella maggior parte dei casi. Con un tale criterio artistico, c'è davvero da domandarsi qual'è la fine che aspetta il teatro: forse una morte ingloriosa.

Fanno il loro tempo lo grancasse ed i più abili giocolieri riscuotono applausi. Il pubblico non ha ragione di domandarsi ciò che stà succedendo poichè esso spesso trascina seco nella sua parabola ogni valore artistico ed affoga nel Nulla il patrimonio di parecchie generazioni.

Ci fu un momento in cui questo innocente godimento dallo spirito era apprezzato. Oggi non lo è più se non da pochissimi. Chi se lo concede è sospetto. E come è interessante conoscere questo lato della psicologia collettiva! Del resto le affermazioni di attività mentale più diffuse sono oggi quelle di chi voga verso l'ignoto con un senso d'infantile curiosità, o con l'animo disposto a brusche sensazioni: l'incognita ha sempre in sè qualche attrattiva, che cade al momento stesso del suo apparire.

Ma nell'ordine delle cose fatte dagli uomini tutto è uniforme e la legge di tale uniformità non ammette discriminanti: tutto ciò che non si volge alla conquista del mondo è condannabile. Oh, gli eroi antichi e la loro virtù! Ulisse può ben ritornare alla saggia Penelope, certamente più nessuno si commuoverà; forse le sue gesta susciteranno ancora rommenti giacchè il sangue dei Proci corse nella reggia di Itaca e ne insudiciò i ricchi marmi ed i lucenti metalli.

Per lungo tempo si è creduto che la poesia fosse il segno più reale col quale si segnava la rivolta dello spirito; ma l'uomo ben tosto si separò e con essa non rimase più in comunicazione che per mezzo di vaghi legami; mentre attratto dal proprio egoismo è venuto rostruendosi un nuovo mondo sulla falsa riga di esso. Ed oggi si crede di aver spezzato tutte lo forme di accettazione, mentre si resta viepiù sottomessi ad ogni forma di nuovo convenzionalismo, che splende di falsa gloria, come l'universo materiale al quale è legato.

Autori. — Pochi valori artistici, molta zavorra.

A qualcuno sembrerà paradossale un simile giudizio; qualche altro a cui, forse, pestiamo i calli, griderà «crucifige». Non importa. Se gli individui avessero un po' più in considerazione la propria personalità, tutta la vecchia armatura di pregiudizi crollerebbe come tanti castelli di carta.

L'anima è assente dalla scena. Gli attori disprezzano il pubblico. E' questa una rivolta collettiva distruttrice di valori, i cui protagonisti non vedono le conseguenze. Sono le tenebre che si addensano sugli spiriti, e non c'è ormai più nessuna ragione che possa trattenere una tale situazione.

E' triste vedere ogni cosa abbandonata a sè; eppure quando si riduce il pensiero umano ad una merce qualsiasi non si ha più ragione di dubitare sullo sforzo collettivo, giacchè in un simile stato di cose lo spirito giuoca un *rôle* di indipendenza che ha tutte le parvenze di un miglior selvaggio e non rappresentando più l'elemento intellettuale che sè stesso, poichè è la merce venduta che stabilisce il rialzo od il ribasso della personalità artistica. Il principio che permette di valutare il pensiero puro dal lavoro economico, illumina il quadro mostruoso degli sforzi fatti per adattare la storia antica ai tempi moderni.

I mezzi d'espressione mediocri o cattivi che avrebbero dovuto spezzarsi al primo contatto col pubblico, son andati man mano rafforzandosi, talchè oggi essi ci opprimono o reagire è cosa difficile.

Gli attori, i capocomici ci hanno avvelenato l'atmosfera ed oggi che tutto è *marchandise à livrer*, non ci rimane che osservare questo substrato di veleno sociale per mettere in guardia le future generazioni.

Il teatro quale si ha oggi non è più che un incommensurabile lavoro che ha ridotto il pensiero a materia. E oggi noi viviamo in un teatro, altra volta reputato rivoluzionario, il quale non esprime più nulla, poichè lo spirito al quale è informato, vivo solo più di scappatoie: forze atrofizzate poste al servizio di chi non rappresenta più nessun pensiero ideologico nè artistico; ma si limita a declamare, fra il silenzio assoluto, or questo, or quello, onde procurare un po' di «biada» ai suggeritori che soffiano nel gran trombone della «reclame«.

E' il secolo, questo, dei cartelloni, ove figurano dalle miscele eterogenee, che vanno dal pittore che ha perso il rispetto alla pittura, al romanziere che non ha più il senso della misura e scrive per impinguare le tasche sue e quelle del capocomico, spacciando porcheriole che farebbero bella mostra di sè in appendice a giornalucoli per sartine, se ci fossero ancora individui che si rispettano.

Siamo giunti al punto critico: ormai c'è tutta una rete d'interessi da difendere che difficilmente si troverà una persona capace di spezzare. Sono interessi che s'impongono. Oh, lo stomaco! ha, anch'esso, il diritto alla sua parte. E' una povera cosa, tuttavia è più agevole camminare sul sentiero battuto. Se, poi, guardiamo al substrato fra l'elemento attore e l'elemento pubblico, non scorgiamo più il fattore intellettuale di quanto possiamo vederlo tra il negoziante ed il consumatore. L'uno paga e l'altro gli fornisce un chilogramma qualsiasi di merce; se poi questa sia buona o no, sta al giudizio di chi la consuma; perciò ai dibattiti, più formali che sostanziali, essi tradiscono troppe volte la loro sottomissione.

La situazione creata al teatro è soprattutto d'inferiorità. Senza dubbio bisogna ritornarci sopra per meglio dimostrare quale sia la concezione dell'attore rispetto al lavoro teatrale, come l'osserviamo coll'esperienza odierna.

MEVIO.

Le Edizioni del Baretti

OPERE EDITE E INEDITE

di Giosuè Borsi

in dieci volumi a cura degli amici

PIANO DELL'OPERA

L'eroica fine di Giosuè Borsi, morto combattendo a Zagora il 10 novembre 1915, i casi dolorosi della sua vita famigliare, la sua conversione al cattolicesimo, le sue opere d'arte improntate al paganesimo classico accanto a quelle successive di alta contemplazione cristiana, e, infine, il richiamo della Chiesa Cattolica, che sembra disposta a elevarlo sugli altari, hanno suscitato in tutto il mondo vasti entusiasmi e feconde meditazioni di coscienze anelanti la luce divina. Scritti e traduzioni non si contano più sul novello crociato, che, dalla trincea insanguinata, lanciò il suo grido immortalo di fede: «Amore o libertà per tutti». Ma ora è tempo, ed è necessario, che all'entusiasmo succeda la meditazione severa, all'applauso delle folle, il piegarsi riverente della critica, affinchè la vita o l'opera di questa purissima giovinezza italiana siano poste in piena luce, e fecondino gli spiriti nella certezza dei documenti integrati. Da questo bisogno, largamente sentito dagli studiosi e dalle stesse schiera giovanili che osannano al «fratello o maestro spirituale«, e dall'amore irrorato di lacrime di una madre «veramente perfetta» — Diana Borsi — è sorto il difficoltosissimo progetto di pubblicazione di tutto le opere dell'Eroe, che gli amici cureranno con quella devozione che nasce non solo dai ricordi, ma dalla presenza stessa di una coscienza adamantina, che conobbe le asprezze della salita o provò l'estasi della vittoria.

Le opere già pubblicate saltuariamente, senza criteri unitari, i numerosi o preziosi manoscritti o le splendide lettere (dai primi anni alla morte), saranno vagliati o presentati organicamente in *dieci eleganti volumi*, ciascuno dei quali, illustrato da brevi note, sarà preceduto da una prefazione sintetica ma esauriente. Le sole prefazioni formeranno una compiuta storia critica dello scrittore o dell'uomo; e possiamo assicurare sin d'ora che questa edizione integrale *rivelerà* al mondo un *nuovo Borsi*, più grande anche se più umano, e cancellarà i *clichés* creati dalla retorica di molti facili, benchè sinceri divulgatori parolai: rivelazione di un carattere potente, che espresse in modo perfetto, nell'arte o nella vita, alcune delle più profonde esigenze dell'anima nazionale. D'altronde basta legger i nomi degli amici collaboratori per comprendere l'importanza di questa edizione, che, al solo annunzio ha suscitato commoventi attestazioni di simpatia in tutti gli ambienti intellettuali.

Ecco dunque il piano editoriale:

1. - *Poesie*. Con prefazione di ETTORE ROMAGNOLI.
2. - *Crisòmiti*. (Dieci novelle di cui cinque inedite), con prefazione di S. E. EMILIO BODRERO.
3. - *Le fiabe della vita*. (Poemetti drammatici in parte inediti). Con prefazione di VINCENZO ERRANTE.
4. - *Confessioni a Giulia* (Ediz. integr.). Con prefazione di FERNANDO PALAZZI.
5. - *La Gentile* (Opera inedita). Con prefazione di GUIDO MANACORDA.
6. - *Colloqui con Dio*. Con prefazione di PIERO MISCIATTELLI.
7. - *Scritti letterari*. (In parte inediti). Con prefazione di DINO PROVENZAL.
8. - *Il Capitano Spaventa*. Con prefazione di GIUSEPPE FANCIULLI.
9. - *Lettere*. (1905-14).
10. - *Lettere* (1914-15).

Con prefazione di VITO G. GALATI.

Di tutte le opere saranno pubblicate due edizioni: *una di lusso, in copie numerate*, a legatura speciale, di cui ciascun esemplare *porterà stampato il nome del sottoscrittore*, che sarà posta in vendita ai soli prenotatori al prezzo di L. 250; l'altra comune, con gli stessi caratteri, nitida ed elegante, al prezzo di lire 150. I volumi separati saranno messi in vendita ciascuno ad un prezzo che varierà fra le 20 e le 50 lire; è per ciò interesse di tutti *prenotare* l'edizione preferita.

Nessuna biblioteca, nessuna scuola, nessuna casa dove si legga, o tanto meno gli studiosi, si priveranno di quest'opera, che gli *amici di Borsi* affidano sovrattutto agli italiani, invitandoli a sottoscrivere per facilitare una impresa che ha scopi *esclusivamente* spirituali.

La sensibilità di d'Annunzio

A Gabriele d'Annunzio è stato riservato un singolare destino. Essere vivente ancora, celebrato come il più grande poeta dei tempi moderni, come altissimo interprete dell'anima italiana, come grandissimo nella poesia e nell'azione: Poeta ed Eroe nazionale. Colmato di onori e di riconoscimenti. Ed insieme essere effettivamente dimenticato; non più letto, se non nella sua opera scadente, e non avente efficacia sui suoi contemporanei se non attraverso una esteriorità di consensi e di imitazioni retoriche. Ed anche questo superficialissimamente: il dannunzianesimo ha dilagato, ma le stesse correnti che a lui potrebbero richiamarsi battono in quello che di vivo è in loro strade autonome.

Così, ovunque un consentire a parole e un rinnegare nella realtà. Forse questo è un residuo di dannunzianesimo che però — alla fine dei conti — nella letteratura — è una malattia che si può considerare superata, o alla quale, se anche come tutte le malattie dello spirito è sempre risorgente, abbiamo ormai sufficienti forze da opporre per combatterla ad ogni suo rinascere. Il problema non è più ormai della letteratura.

La mancanza di semplicità, che ha falsato gran parte dell'opera poetica dannunziana, si riverbera così anche sulle posizioni attuali; e dovrebbe essere opera dello critica scriminare il vero dal falso. O almeno — con un attento studio interpretativo — a questa chiarificazione avvicinarsi.

Nel complesso si può dire che d'Annunzio non meritava « ni cet excès d'honneur, ni cette indegnité ».

La maggiore offesa che si possa fare a un poeta è professarglisi seguace senza intenderlo, battergli la grancassa intorno senza averlo neppure letto e, sopratutto, non mai con l'amore che ad ogni vero poeta, grande o piccolo che sia, va dedicato, essersi preoccupati di quello che in lui è poesia e, come tale, eterno — per seguirlo in quello che di lui è passegiero e secondario.

Così per scrivere oggi di Gabriele d'Annunzio il primo sforso deve essere di porsi al di là dell'atmosfera di gloria, tra eroica scandalosa clamorosa ed esagerata che circonda il poeta, e di cui egli si compiace, non si sa se tutto sul serio o come un gioco — teso agli altri — in cui abbia finito per incappare egli stesso. Questo clamore per ogni atto e per ogni parola di D'Annunzio traggono naturalmente o ad una ignorante adorazione o ad una — più giustificata — noncuranza. Il che poi finisce per far dimenticare a tutti quale sia l'opera effettiva e poetica per cui Gabriele d'Annunzio è giunto a questo fama e a questa gloria.

La retorica va lasciata alla retorica. Noi cercheremo di far riecheggiare e rivivere in noi quello che del poeta è immortale: la sua poesia; mentre, con l'interpretazione del contenuto di questa poesia, avremo lumeggiato una delle tante faccie della vita italiana di oggi.

Problema che non è attuale, nel senso preciso del termine, ma storico — tanto lontani ci sentiamo dal mondo degli Andrea Sperelli e dei Corrado Brando e dello stesso libro di Alcione, ma che è, pure, insieme troppo vicino, perchè una parte di noi non sia presa nella sua passionalità di oggi da questo mondo e da questa poesia. Gli studi di Benedetto Croce, del Borgese e del Gargiulo hanno dato l'impostazione per ora definitiva di ogni critica sull'opera dannunziana. Le definizioni di poeta *dilettante*, poeta della sensualità e poeta della natura, possono essere riprese per chiarire sotto oltri aspetti quella medesima opera. Certo è che oggi una cosa appare chiarissima: come il contenuto su cui questa poesia lavora, sia quant'altro mai distante dai nostri problemi, dalla nostra anima, e vicino ai problemi dell'oggi solo in maniera riflessa e quasi, direi, per contrapposizione. Esso è moderno, vedremo come sia solcato persino da quell'ansia irrequieta e romantica che è il segno della nostra epoca, eppure non è la nostra modernità: non ci interessa. Viene così in un certo modo posta la spiegazione del come questo poeta tanto acclamato sia poi così poco sentito e del come questo « principe dei poeti » finisca per contare nella vita di oggi molto poco, di come egli sia in realtà « presente, ma assente ». Già dopo le *Laudi* all'epoca del *Forse che sì forse che no* il mondo dannunziano era crollato.

Per intenderlo bisogna rifarsi all'epoca del primo apparire del poeta sulla scena letteraria, all'epoca di quella *Cronaca Bizantina* che diede a d'Annunzio, ancora giovanissimo ed ignoto, una prima risonanza. *Impronta Italia Roma chiedea, Bisanzio essi le han dato.* Epoca di transizione: l'epoca, come si dice, delle rinunzie, del trasformismo e della corruzione. L'Italia formatasi ad unità di Stato con il processo di sforzo eroico e insieme di compromesso, che qui non è luogo di rievocare e che d'altronde, nei suoi schemi, è stato sin troppo riecheggiato, si trovava ad esercitare un ruolo di grande potenza, ancora impreparata al ritmo severo di una vita politica moderna. Di qui i vizi inevitabili — nel campo politico: parlamentarismo; nel campo culturale: decadenza dei valori morali. Questo sia detto: vizi di un'epoca per oltri riguardi forte e rigogliosa e che ne intaccavano solo, più che altro, l'apparenza esteriore e determinati strati politici e intellettuali; perchè insieme non va dimenticato che quegli anni, per limitarsi alla letteratura e agli studi, vedevano l'affermarsi sicuro della poesia severa e moderna del Carducci, e poco dopo si preparava, nella laboriosità erudita, il grande rinnovamento crociano: filosofico e morale.

Il poeta va spiegato col suo tempo e insieme non trova che in se stesso, nella sua personalità, un termine di giudizio; d'Annunzio frutto della suo epoca è abbastanza grande poeto per superarla e per darsene un senso nuovo.

Certo è che in lui non troviamo nulla di quelle che erano state le preoccupazioni della poesia carducciana; gli inizi dell'uno coincidono col pieno fiorire dell'altro, ma paiono di due epoche lontanissime e diverse.

Se i poeti sorgono per generazione spontanea, d'Annunzio rielabora in sè — come è di ogni ingegno originale — motivi *suoi*, che l'ambiente in cui visse contribuì a rendere ancora più diversi da quelli della immediatamente precedente poesia italiana. Piuttosto se vorremo riavvicinarlo a qualcuno, dovremo cercare i *decadenti* francesi, da Baudelaire a Barrès, ed anche questo, come tutti i paragoni, con un valore quasi del tutto esteriore.

Scrive Th. Gautier (parlando di Baudelaire): « il y a des gens qui sont naturellement maniérés »; e sin dai primi saggi d'Annunzio ci dà un esempio di questo manierismo, di questa artificiosità sincera. Quanto tutti i problemi morali, intellettuali, culturali, politici sono annullati — o li si tratta con indifferenza, il che è peggio — è naturale che quello che viene ad imporsi all'artista è il puro problema della forma. Forma che scissa da un contenuto a cui aderiva come l'abito al corpo, viene per forza ad essere non altro che un bell'ornamento senza scopo. Di qui il bizantinismo, la preziosità.

E' già stato infatti ampiamente lumeggiato dai critici come caratteristico dell'opera dannunziana il fatto che nessun *problema* intellettuale o morale vi presiede. Come il De Sanctis osservo del Petrarca manca al d'Annunzio quella « concentrazione ed unità delle forze intorno ad un punto solo, il che è la serietà della vita ».

Eppure quando noi diciamo « manierato », quando noi parliamo di « mancanza di contenuto » di « indifferenza di contenuto » noi sentiamo di essere su una strada che facilmente ci può sviare dalla comprensione dell'arte di d'Annunzio. Il poeta scrive di Andrea Sperelli, il portagonista del *Piacere*: « il suo spirito era essenzialmente *formale*. Più che il pensiero, amava l'espressione. I suoi saggi letterari erano esercizii, giuochi, studii, ricerche, esperimenti tecnici, curiosità ». Questo non si può applicare che ad una parte sola dell'arte dannunziana, e la minore.

Perchè in d'Annunzio, oltre a questa indifferenza, a questo formalismo, vi ha qualcosa di serio e di profondo. Sarà un decadente, ma la sua arte spesso raggiunge il tono della vera poesia.

Questo susseguirsi di frasi, di immagini, questa continua tensione dello spirito verso l'esteriorizzarsi in una forma ampia e ricca, quello stesso che vi può essere di barocco e di confuso — è, in qualcosa almeno, inteso con serietà. Parlando di se stesso nelle ultime *Faville del Maglio* ci dice: « io sono l'italiano venturiero, di stampo antico e nuovo ». Questo rivela una sua faziosità irrequieta, ma non voleva certo paragonarsi — e non è da paragonare — ai Casanova dello spirito o a quei letterati del quattrocento che, dice De Sanctis: « facevano come i capitani di ventura; servivano chi pagava meglio: il nemico dell'oggi diveniva il protettore del dimani. Erranti per le corti si vendevano all'incanto ». Tali saranno al più gli epigoni dannunziani. D'Annunzio si può chiamare indifferente al contenuto se per tale si intendono appunto problemi di carattere intellettuale o morale in senso stretto, ma noi sentiamo che egli ha uno scopo nella vita. Questo scopo potrà definirsi come ricerca della perfezione artistica, quello che è certo è che nell'approfondimento in se stesso, nei suoi motivi interni, nella sua sensibilità egli procede, se non sempre, spesso, con forza che è segno di serietà e di sincerità e che ci dà per risultato la poesia.

Perchè si sbaglia credendo ad un d'Annunzi tutto esteriorità; e molto più ad un d'Annunzio, come egli vorrebbe farci credere, completo e armonico.

Ci siamo richiamati all'epoca in cui fece le sue prime prove l'arte di questo poeta: epoca in cui era molta corruzione e sopratutto una mancanza d'ideali, che comunemente accettati dessero a tutta la vita sociale un tono forte e severo; ma, come già ha fatto osservare Croce, non la si può chiamare epoca di decadenza. « Qualcosa vi era di decaduto », ma vi erano anche altre forze alte e serie che sorgevano o già si affermavano. Così, si direbbe — per continuare il paragone — l'arte di d'Annunzio esce da un simile squilibrio; ne esce stranamente difettosa in alcune sue parti e quasi perfetta in altre: ci sentiamo alle volte dinnanzi ad un grande poeta ed altre volte ci riesce insopportabile. E pur sempre vi rimane un tono elevato, troppo pomposo talora ma non mai volgare.

Il poeta che è sempre un attento osservatore di se stesso, (io non so parlare se non di me) ci rivela in parte questo suo segreto. Ecco Foscarina di fronte a Stelio Effrena — l'imaginifico: « le pareva di smarrire il senso della sua vita propria e d'esser sollevata in una specie di vita fittiva, intensa e allucinante, dove il suo respiro diveniva difficile »; e mentre a lei, come a noi tutti « non era dato persistere in un tal grado d'intensità, ella vedeva l'altro mantenervisi facilmente ». Le « belle e perfette parole » hanno « una spontaneità che le dimostra sincere » ed è questa sincerità che noi dobbiamo ricercare.

* * *

E' un'arte che ricca di pregi e di difetti, in questi e in quelli portante impresso un comune e indelebile segno d'origine, è straordinariamente varia e insieme uniforme; monocorde: non sa togliersi da un tono unico nel quale restano assorbiti tutti i suoi aspetti diversi. Di qualsiasi argomento parli sono sempre i medesimi motivi, le medesime immagini, le medesime impressioni; quando queste e l'argomento fanno un tutto unico ecco la bellezza, altrimenti (e spesso) l'opera d'arte mancata.

Potrà cantare la Diversità « sirena del mondo »: « la mia anima visse come diecimila »; ma sono variazioni su tema unico. Come poeta non inteso a meditare problemi di vita morale e intellettuale e a quelli riecheggiare nel suo canto, è la sensualità che predomina in lui. « La più fertile creatrice di bellezza — ci dirà poi — è la sensualità rischiarata dalla divinazione ». Ma con la definizione poeta sensuale è detto poco, se non è spiegato di quale sensualità si tratti: sensuale era il Boccaccio, sensuale voluttuoso spesso il Tasso.

La sua sensualità (in quanto poeta) può distinguersi per una caratteristica: la scontentezza di sè, il non appagamento.

Era apparso col *Canto Novo* come un *enfant prodige* segnato dal destino. Il suo canto fresco ed energico, pieno di avida sensualità e di sana innocenza appariva come l'annuncio di una nuova era poetica. *Redeunt saturnia regna.* Si annunciava l'era della pura poesia. Ma era una poesia solo nell'apparenza primitiva; nella realtà invece raffinata, complicatissimo, artificiosa.

Anche il Carducci aveva avuto momenti e atteggiamenti sensuali, ma la sua sensualità sempre casta e severa era nutrita di un pensiero forte e universale. Qui noi vediamo la poesia tutta pervasa da una materia spesso profondamente torbida e anche immorale: avere per suoi toni l'erotismo e la voluttà. Ed insieme un malcontento, una incertezza e un'irrequietudine.

I protagonisti dei suoi romanzi e dei suoi drammi saranno personaggi falsissimi ed egoisti, vanamente ambiziosi e tutti dominati dall'elemento amoroso che li travolge come marionette imbelli. Esso è al centro della loro esistenza. L'istinto li domina quasi tutti come « qualcosa di estraneo che sia penetrato in loro ». L'amore vi è inteso come « la più grande delle tristezze umane, vano sforzo di uscire da se stessi »; malati, quasi tutti — come Giorgio Aurispa nel *Trionfo della morte* — oscillano tra l'intellettuale complicatissimo e il bruto.

E noi vediamo che la stessa poesia di d'Annunzio procede nella medesima maniera. I valori esteriori vi sono sopravalutati, i modi di espressione eccessivamente ricercati, nei momenti di vena minore: arcaicità senza scopo, erudizione inutile, e cattivo gusto. E quando il risultato artistico è perfetto, questa stessa perfezione ci appare quasi fondata su valori puramente formali. Ad una raffinatezza complicata di contenuto corrisponde una raffinatezza complicata di forma. Troppo raramente l'arte ampia e serena ed umana che si leva con profonda comprensione dalla materia che tratta, e cadiamo invece spesso nello sforzo nel voluto nello stentato.

Si direbbe che il poeta soffre della sua stessa eccessiva perfezione. Sente la decadenza che è nel suo contenuto e nella sua materia poetica, e insieme questo sentimento non è cosciente abbastanza o — almeno — non raggiunge una tale intensità da poter essere realizzato poeticamente. La malinconia (sentimento e coscienza di una dissonanza interna) non è che raramente sfiorata; piuttosto vi ha un senso di nostalgia. Noi lo vediamo così, di volta in volta ricercare una nuova strada di liberazione, che sarà sempre la sbagliata, quando non quella — semplice, ma difficile — della realizzazione artistica; eppure saranno tutte sinceramente tentate. Anzi — questa irrequietudine e lo scontento appariranno, erroneamente, la vera caratteristica dell'arte dannunziana, mentre non ne sono che la trama esteriore; e i giudizi saranno tratti a soffermarsi benevoli o malevoli sulle varie soluzioni, di volta in volta proposte e non mai mantenute, e questo sino alla stanchezza e alla noia

Ci racconta Sainte-Beuve che, passeggiando Bernardino di Saint-Pierre con Rousseau « comme il lui demandait si Saint-Preux n'était pas lui même: "Non, repondit Jean Jacques; Saint-Preux n'est pas tout à fait ce que j'ai été, mais ce que j'aurais voulu être -. Presque tous le romanciers-poëtes peuvent dire ainsi ». E' la regola romantica.

Di d'Annunzio si può dire invece che egli è infinitamente migliore dei personaggi che ha di volta in volta creato, e che pure gli sono per tanti rispetti simili e spesso ci appaiono quasi una confessione del poeta. Personalissimo com'è ha impresso nelle creature della sua fantasia il suo suggello, ma il suggello delle sue caratteristiche inferiori. Si verrebbe a vedere che ha in queste creazioni combattuto di volta in volta una battaglia contro se stesso e, vinta, l'ha rappresentata. Per questo uno studio critico dell'arte dannunziana è tratto quasi insensibilmente ad invadere la personalità dello scrittore. Ed eppure la rappresentazione artistica sarà tanto più viva ed efficace, ci colpirà con tanto maggiore energia quanto più il poeta sarà liberato dagli stati d'animo che descrive (almeno per il momento) - e li potrà oggettivare così in una serenità impersonale.

Ecco qualcuno di questi suoi personaggi letterari: più o meno tutti: da Sperelli ad Aurispa, da Tullio Hermil a Stelio Effrena — in cui più palesemente si confessa — e, con qualche modificazione non di sostanza, anche quelli degli ultimi drammi e romanzi: « affetto dalle più tristi malattie dello spirito, obliquo, doppio, crudelmente curioso, isterilito dall'abitudine dell'analisi e dall'ironia riflessa, di continuo occupato a convertire i più caldi e spontanei moti dell'animo in nozione di qualcuno dei tratti psicologici carat- qualunque creatura umana come un soggetto di pura speculazione psicologica, incapace di amore, incapace d'un atto generoso, d'una rinuncia, d'un sacrificio, indurito dalla menzogna ».

Chi non sente in questa disanima (e in mille altre confessioni e allusioni simili) l'osservazione di qualcuno dei tratti psicologici caratteristici all'arte di d'Annunzio? Eppure non vorremo abbassare il poeta che ci ha dato (oltre le *Laudi*) il *Piacere*, il *Trionfo della Morte*, lo *Francesca* e il *Notturno*, al livello di un essere così freddo e senz'anima, così irrimediabilmente malato, nè paragonarlo a un imbelle e odioso egoista come è, ad esempio, l'Alessandro della *Città Morta*. E' che d'Annunzio — come ho già osservato — se si eleva quasi sempre al di sopra della materia che tratta per la vigoria di rappresentazione artistica (almeno nei suoi aspetti formali), che è poi, alla resa dei conti, superiorità e vigoria morale, vi aderisce pur sempre con le più profonde radici del suo essere.

La sensualità lo affoca. Questo suo mondo di pura arte (ha cantato: il Verso è tutto) e le sue stesse curiosità e predilezioni da decadente lo avvincono irrimediabilmente da tutti i lati. E ne è malcontento, e insieme non vuole e non può liberarsene: « E, se la tua malinconia prese di continuo forza e ala dal discordo continuo tra la tua sensualità e la tua intelligenza, come puoi tu pensare di sopprimere in te il più attivo levame lirico della tua vita interna? ». La realtà è che il poeta, pur così privo di sottigliezze teoriche (« che m'importa delle dottrine ») e di rimorsi di coscienza (« non credo al peccato, non ho il senso del peccato ») non sarà innocente e sereno che nell'appagamento dell'arte: quando avrà ritrovato — come nel *Canto novo*, come nelle *Laudi*, come nella *Contemplazione della Morte* — la liberazione dalla sua inquietudine e dalla sua falsità per approfondire quello che di umano e di spontaneamente sincero era in lui.

MARIO LAMBERTI.

Il *Baretti* e le *Edizioni del Baretti* si trovano in vendita presso le seguenti librerie:

Milano - Libreria di Brera, via Brera 21.
» - Libreria L'Esame, via Croce Rossa 6.
Torino - Libreria di cultura, via Roma.
» - Libreria Cooperativa, via San Francesco d'Assisi.
Genova - Libreria Lattes, via Cairoli 8.
Firenze - Anonima Libraria Italiana, via Tornabuoni 15.
Roma - Libreria Modernissima, via Convertite 18.
Pisa - Libreria Spoerri - Lungarno Regio.
Palermo - Anon. Libraria Italiana, Maqueda 192.
Padova - Libreria Fratelli Drucker - Palazzo Università.
Trieste - Libreria Treves, Corso Vittorio Emanuele 27.
Napoli - Libreria Poravio - Treves, Via Guglielmo Sanfelice.
Bergamo - Libreria Internaz. - Sentierone
Taranto - Libreria De Pace, via d'Aquino 104.
e presso le librerie già dell'*Ali* nelle principali città.

Il *Baretti* trovasi inoltre in vendita presso le seguenti edicole:

Torino - Edicola via Nizza angolo piazza Carlo Felice.
Torino Edicola piazza Carlo Felice, angolo piazza Lagrange.
Torino Edicola via Sacchi.
Torino - Edicola piazza Statuto angolo Corso San Martino.
Torino - Edicola piazza Castello angolo via Po.
Torino - Edicola piazza Castello angolo via Viotti.
Milano - Libreria Casiroli, Corso Vittorio Emanuele.
Palermo - Libreria Quattro Canti di Città.
Firenze - Libreria Beltrami, via Martelli 4.
Trieste - Libreria Minerva, Piazza della Borsa 10.
Roma - Libreria Signorelli, via Orfani 88.
Roma - Libreria del Tritone, via del Tritone 67.
Catania - Edicola Minoriti.
Bologna - Edicola Portico Bonzani.
Savona - Edicola via Paleocapa 15.
Bergamo - Libreria Conti, via XX Settembre.
Genova - Edicola piazza Carlo Felice.
Venezia - Libreria Zanco.
Cuneo - Edicola via Roma 61.
Napoli - Libreria Guida, Port'Alba 20.
Napoli - Bottega della Stampa, via Roma 396.
Parma - Libreria Ferrari, piazza della Sterrata 19.

Raccomandiamo vivamente agli amici di chiedere il Baretti e le nostre edizioni presso detti librai o rivenditori di giornali e di pregare che li tengano esposti al pubblico. Questa è la collaborazione migliore ch'essi possano offrirci, e su questa loro opera noi particolarmente facciamo affidamento per superare le difficoltà di ogni sorta che giorno per giorno si fanno più numerose e più gravi.

Preghiamo ancora gli amici di volerci indicare quali dei detti librai e rivenditori trascurino le nostre pubblicazioni o di consigliarci nel caso altre librerie nella città che diano affidamento di benevolenza per noi a garanzia economica.

La giostra dei pugni

Traduzioni

Les Cahiers du Sud, costantemente intesi a rendere il «félibrige» regionalistico un elemento della letteratura francese nazionale e ad agitare questioni di carattere critico, hanno dedicato un grosso fascicolo a una *enquête* sul problema delle traduzioni e della conoscenza in generale delle letterature straniere, da Bazalgette a Valéry-Larbaud. Se non che le risposte che si allineano lungo le pagine un poco polpose e porose della rivista sono, sì, tutte «très spirituelles» e piene di osservazioni interessanti, ma sostanzialmente sono anche di una monotona uniformità quasi desolante. Sempre lo stesso «jeu-de-mots» di «traduttore - traditore», sempre le stesse escusazioni a vantaggio della traduzione come pratica opera divulgativa, e dappertutto analoghe raccomandazioni di esattezza, di liberalità, di ordine, di organizzazione e di revisione collettiva. Sarà forse che anche in questo caso l'artista non è un critico: perchè proprio non pare che i Francesi, grandi e magnifici traduttori, sappiano discorrere molto a fondo di questa non ultima delle loro arti. Il più abile di tutti è stato André Gide, che ha scritto una mezza pagina elegantissima per dire che non rispondeva.

Ma il punto saliente del dibattito è costituito da una proposta di Paul Valéry per a costituzione di una «borsa dei valori letterari» ben inteso, dice Valéry che si tratta dei valori trasmissibili: «car il en est d'intransmissibles — les poètes le savent bien!». Si tratta precisamente: 1) de soumettre à la S. d. N. un projet rélatif à l'institution de prix destinés à récompenser le traducteur ou, plus exactement, la traduction» — 2). «de l'institution d'une commission spéciale internationale, siègeant une fois par an, qui aurait pour mission d'exprimer, les ayant recueillis, le désir des nations, et de débattre enfin, la composition d'une liste d'ouvrages récommandés aux traducteurs». Valéry non esita a prospettare la probabilità di un giuoco borsistico di domande o di offerte, e la possibilità che grandi autori siano rivelati ai loro compatrioti dalla traduzione in lingua straniera, come è accaduto per Poe tradotto da Baudelaire, per Gobineau tradotto e studiato in Germania, o per altri. Qui veramente egli scopre, senza avvedersene, il lato più debole della sua posizione: perchè, dato che egli ammette l'impossibilità di rendere, nel tradurre, i valori formali o restringe la capacità comunicativa delle traduzioni al contenuto ideologico, storico, fantastico, — la chiara conseguenza di tutto questo sarà l'esclusione dal campo della nuova borsa-valori di tutti i veri valori letterari, che sono evidentemente artistici, poetici, formali (o meglio, così fatti che la forma non è in essi rescindibile dal contenuto nè il contenuto dalla forma). Invece di una borsa-valori avremo, cioè, una borsa-merci: la cui necessità del resto non si vede, perchè le idee si possono esporre anche senza tradurre o le trame pensano già i romanzieri a rubacchiarsele. E' vero che Valéry parla disinteressatamente, perchè egli appartiene, se altri mai, alla schiera degli intraducibili; ma è facile in questo caso constatare come anche un maestro di finezza e logico acume possa discendere a «platitudes» per lui inconsuete e impreviste quando gli accade di esser preso in un giro di cose puramente pratico e politico. (Perchè al fondo di tutta questa storia delle traduzioni c'è il *rapprochement franco-allemand*).

Il *Baretti*, che della conoscenza critica o traduzione delle letterature straniere si fa un caposaldo e uno scopo fondamentale, non ha bisogno di ripetere per la circostanza affermazioni teoriche in parte già esposte e in parte implicite nelle proprie idee. Piuttosto val la pena di domandarsi che risultati darebbe un'inchiesta consimile a quella dei *Cahiers du Sud*, se si facesse in Italia. Dove, a dir poco, siamo filosoficamente in grado di veder più chiaro nel quesito; ma dove, anche, siamo ancora molto indietro quanto alla sua realizzazione pratica. Traduzioni, in verità, da qualche anno a questa parte se ne fanno molte anche da noi; ma si devono per ora a un'attività disordinata e caotica, senza frutto e senza costrutto. Solo in certi campi, e precisamente in quelli non artistici (filosofia, storia, critica, scienza) siamo in grado di contrapporre per copia e per bontà le nostre versioni a quelle che pullulano in Francia, in Germania e nei paesi anglo-sassoni. Ma le buone traduzioni di prosa e poesia straniera sono così rare da diventare bocconi ghiotti e sostituire gli articoli originali sulle riviste un po' aristocratiche. Più uno scrittore è grande, più un'opera è vasta, e più facilmente cadono in preda ai mestieranti, ai «negrieri» e relativi «negri» della penna. Ci sono, senza dubbio, le solite eccezioni e anche copiose: ma finora non riescono a dominare il tumulto.

Una delle cause di questa deplorevole condizione in cui ci troviamo emerge appunto dal confronto con la cultura francese. Mentre in Francia la traduzione letteraria è coltivata da grandi scrittori e da penne forti, fra noi questi suoi naturali maestri la disprezzano, l'abbandonano ai giovani novellini e ai vecchi falliti, si vantano di non essersene mai impicciati. C'è, in questo, un tantino dell'antica superstizione classicistica, per cui solo gli antichi meritavano di essere tradotti. Ma c'è anche molta ignoranza e molta arroganza. E dire che tanto si è predicato come anche il traduttore dev'essere artista, se si vuole che l'opera sua, non potendo essere fedele, almeno sia bella! Come volete che abbiamo buone traduzioni, se i poeti e i romanzieri non mettono mano a tradurre?

Dello scrittore universale

Quel brano di una lettera affatto privata che stampai in questa rubrica tre numeri fa (*La fede contro il dubbio*) ha suscitato gli sdegni di un rivistone che si diverte, poco sottilmente, a spararci contro qualche cannonata. E gli sdegni nascono dal fatto che l'amico, in quello scritto, desiderava per il rinnovamento delle lettere italiane l'apparizione del genio, del grande Artista. Poichè l'arcigno censore se la prende con l'amico e non con me, bontà sua, non mi affatico a rispondere: bastando, come risposta, la notificazione che quel tale amico mio è, culturalmente, vicinissimo di casa del censore. Sicchè tocca a loro di mettersi d'accordo, da buoni coinquilini.

E veramente nessun lettore del *Baretti* può essere incorso nell'equivoco che noi prendiamo di peso e alla lettera il mito alfieriano-giobertiano del «genio» quando parliamo di funzione etica e di doveri civili della letteratura, nè quando richiamiamo il letterato alla coscienza della sua universalità di artista e di uomo. Per noi, ogni scrittore e ogni poeta, anche modestissimo, è universale — quando senta la dignità e la nobiltà del suo compito e si faccia scrupolo di adeguarlo costantemente con la sua attività; ogni letterato è pieno di genio etico e civile — qualora abbia vivo e vigile senso dei suoi obblighi e limiti di uomo e di cittadino nell'usare parola e penna, nello stampare e nell'insegnare.

Non aspettiamo nessuna apocalissi; constatiamo dei difetti e delle lacune, dei vizi e dei pregiudizi che non potrebbero ammettersi e tanto meno dovrebbero convertirsi in virtù o in pregi. Quanto ai rimedi, è proprio nostra franca opinione che gioverebbe molto abbandonare il cieco andazzo di adorare la genialità brillante, impressionante, fastosa, e affaticarsi invece ad elevare il livello della mediocrità. Alle drammatiche antitesi dell'Olimpo o del Tartaro, preferiamo nella cultura il moderato tormento del Purgatorio.

Il qual tormento ha bisogno di Aristarco, ma non certo di Belzebù.

Pro e contro l'endecasillabo

Non pochi critici e periodici hanno versato in questi ultimi tempi parecchio inchiostro intorno alla «rinascita dell'endecasillabo». Sperando che ormai se ne siano stancati o non abbiano più niente da dire, mi permetto di dare un po' di sfogo alla mia privata indignazione. Perchè, stringi e spremi, fra tanto lusso di sottili disquisizioni non ci sono nella faccenda altro che un fatto e un'idea: il fatto, che da alcuni anni i poeti ritornano a scrivere endecasillabi sciolti, sonetti, ottave, canzoni a cui per un pezzo si erano mantenuti avversi; l'idea, che in questo fatto sia implicito un grande avvenimento letterario. E il signor Endecasillabo, elevato ad entità mitologica, diventa oggetto di lodi e di rimbrotti, di esaltazioni e di deplorazioni, nonchè di esercizi dialettici che ci fanno restare sbalorditi.

L'endecasillabo è, semplicemente, un «genere» tecnico. Non si può certo, al giorno d'oggi, rincacciare la tecnica sul pianerottolo della poesia. Starà nel vestibolo: ma se il vestibolo non c'è si ha quel cattivo effetto che dànno le case con la porta d'entrata in sala da pranzo. Senza la sua finitura tecnica, che comprende anche l'interpunzione e spesso perfino la stampa, l'opera d'arte non è compiuta, nè pienamente svolto tutto il suo valore. Ma, intesa in questo senso (il solo in cui abbia significato artistico), la tecnica è cosa individuale quanto l'arte: o si fonde organicamente con l'espressione. Le forme tecniche, i mezzi e gli accorgimenti che la tradizione suggerisce sono in realtà indifferenti per l'artista e meri presupposti della sua tecnica concreta; la sua scelta affatto generica, è solo determinata dalle possibilità maggiori che una forma gli offre di concretare il ritmo interiore della sua concezione. Poi, in atto, quella forma diventa la sua personalissima forma, se egli è artista vero: e l'individuazione si ha non solo da poeta a poeta, da opera a opera, ma pur da verso a verso e da parola a parola. Anche quando il classicismo imponeva rigide forme, si affermò sempre questa individualità della tecnica: e il romanticismo e il neo-classicismo se ne fecero agevolmente un dogma e un'insegna impostando di frequente sopra innovazioni tecniche battaglie che in realtà erano per la libertà dell'arte. Sotto questa luce, parlare di morte o di rinascita dell'endecasillabo non ha senso.

A che cosa si riduce, in verità, il fatto in parola? A questo: che poeti senza poesia, letterati pieni di maestria e d'artificio ma non d'intuizioni originali, si rimettono a scrivere non già endecasillabi in genere, che per loro stessi non vorrebbe dir niente, ma certi endecasillabi foscoliani, leopardiani, carducciani; ossia a rivestire dei modelli già ripieni di un determinato sapore poetico e quindi capaci di essere con poca spesa rimessi a nuovo. Ripiego tanto più falso e menzognero in quanto là dentro non c'è più nemmeno lo spirito foscoliano, leopardiano, carducciano, ma una vuota e disperata assenza di tutto.

Cinema

Le lunghe e complesse esposizioni di teorie estetiche (o meglio psicologiche) sul cinematografo che si sono pubblicate recentemente mi hanno interessato moltissimo. le ho trovate tutte piene d'ingegno, e molte giuste. Con tutto ciò, continuo a non andare al cinematografo se non per vedere le montagne dell'Himalaya, il castello di Windsor e simili spettacoli che purtroppo le pellicole moderne offrono molto di rado. Che volete? la natura mi ha fornito di una certa immaginazione, i miei studi mi hanno procurato una discreta cultura: e pertanto i «films» storici o romanzeschi me li faccio comodamente passare nella mente, stando in poltrona e fumando la pipa quando leggo e rileggo i libri da cui son tratti.

Per la stessa ragione non vado al teatro di prosa se non quando dànno qualche dramma che non si trova stampato o quando c'è qualche grande interprete.

Così faccio economia di tempo e di denaro.

UNO DEI VERRI.

Antroposofia... scolastica

Come il Caffarelli, anche Zanfrognini ha dell'arte o della storia un concetto peculiarmente decadente, perchè afferma col platonico Mallarmè, «che le cose del mondo esterno hanno semplicemente lo scopo di evocare la realtà vera del mondo interiore: delle Idee in sè, che, sole, hanno i caratteri dell'eternità e dell'Essere e di conseguenza gli attributi della Divinità, i quali le fanno essere, a seconda degli aspetti che si guardano, belle, buone o vere».

Il mondo dei sensi o della storia è mera apparenza; al Leopardi, «un dramma di frasche agitato dal vento».

Senso storico non ce n'è in questo *Vie del Sublime* (Bocca, 1926): — Hegel filosofo della storia poco ha insegnato al loro autore, contrariamente al molto che ha suggerito al Caffarelli le cui interpretazioni storiche, ponderate e concrete, di personaggi della vita e dell'arte convincono, più di quanto non facciano quelle dello Zanfrognini; le quali han più i caratteri di allegoriche sovrapposizioni che di congruenti fatti.

Si ha l'impressione che sian vuote forme prive di contenuto: — orgogliose o vacue superfetazioni nominaliste, atrocemente repugnanti alle inderogabili esigenze della realtà.

Nè dallo Steiner nè dal Gioberti ha saputo provvedersi del senso storico che hanno sviluppatissimo e, nell'interna essatura, quasi eguale, perchè da entrambi estratto dagli stessi giacimenti idealistici hegeliani: neppure ha saputo estrarre viva e drammatica l'idea della caduta originaria, dal concetto di movimento involutivo contenuto nella prima parte della formola ideale giobertiana.

Per quali esigenze l'Essere dal proprio seno crei il Nulla, lo Zanfrognini non sa dire; si limita ad affermare che la creazione è un dono di Dio liberamente e liberalmente compiuto, e non un atto necessario compiuto per conoscersi, come dicono gli idealisti; oppure un espandersi (un finirsi) nel tempo e nello spazio, come vogliono gli emanatisti; od ancora, un atto di libera elezione da Dio compiuto per arricchire se stesso colla dolorosa esperienza della vita fisica, come affermano gli antroposofi per bocca dello Steiner, il non confessato, e, in questo caso, non seguito maestro dello stesso autore di questo *Vie*.

Il quale molto insiste e molto battaglia su questo punto, perchè è sul dualismo trascendente che vuole fondato il proprio sistema di idee, secondo il quale sola realtà è l'Essere Infinito, nel cui seno, e pure al di fuori di esso, sono il Nulla, l'Uomo e il Mondo; che però non arriva a capire se sono distinti fra loro, o che cosa sono, perchè ad un dato momento il Zanfrognini li fonde e confonde nell'unico No che all'eterno Sì dell'Essere si contrappone.

Tuttavia, neppure su questo perno il suo pensiero può a lungo muoversi e ad un dato momento la battaglia tra il Sì e il No cessa, quando si scopre che in fondo al pozzo dell'Io esiste una zona di pace dove il Sì ed il No formano uno ed esterno, ad un dato livello di profondità l'unico Sì, poichè s'impara che il Dio extra-u... trovasi nell'anima dell'uomo, qual fresca sorgiva alla quale si può sempre attingere l'acqua di vita, e quale suprema conoscenza, rispetto alla quale la nostra limitata e razionale conoscenza è un semplice ricordo.

Si può scivolare sulla contraddizione (molto più che non è la sola delle tante disseminate in questo libro male scritto o peggio pensato); ma non si può non rilevare che il caso di un trascendentalista o dell'immanenza di Dio nella profondità scendentalista che finisce assertore delle idee innate dell'anima umana, è assai gustoso.

Ci sarebbe da chiedere se questa non è la negazione del dualismo, e se non è l'implicito riconoscimento che l'uomo non può conoscere che se stesso: e ciò come limite in virtù del quale la disposizione d'animo umile e recettiva che l'uomo dovrebbe costantemente conservare per rendersi degno dell'azione illuminante e fecondatrice della Grazia, presto si rivelerebbe per assurdo a deicida orgoglio desioso d'improntare della propria orma anche la parte d'infinito che non è lui, ma l'Essere che solo esiste e che solo è Dio; la cui natura è imperscrutabile, e il cui volto non può esser guardato da occhio di carne.

Anche lo Zanfrognini rimane al di qua della soglia che divide il regno dell'uomo da quello di Dio; solo, a differenza di altri che stanno cheti al *quia* della loro ragione, egli tenta di orgogliosamente spingersi oltre tali limiti, ma invano: dacchè solo resta, del suo non meritorio gesto d'abdicazione alla propria umanità, l'itinerario d'un inglorioso ritorno a vecchie posizioni mentali di un'anima stanca, che, avvilita da una lotta impari, non vuole più oltre battagliare perchè dispera di vincere.

ARMANDO CAVALLI

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI

Tipografia Sociale Pinerolo 1927

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: CASELLA POSTALE 472 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1927 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno IV - N. 6 - Giugno 1927

RACINE NON CLASSICO

In quest'anno di centenario romantico, fra tante rinnovate indagini sulla formazione del romanticismo francese, possono tornare di qualche interesse alcune osservozioni lievemente paradossali sopra il teatro di Racine. Poichè, mentre per la letteratura italiana, inglese, spagnuola si è ormai ben chiarito 'l valore protoromontico del Seicento, per la francese non è stato ancor fotto in misuro notevole! *Et pour cause*: il Seicento francese è per eccellenza il secolo della classicità. Ma se in quella abbagliante luce solare di spirito classico comincia a delinearsi qualche penombra di preromanticismo, questa è proprio in Racine.

Si potrebbe domandare perchè in lui soltanto. E non sarebbe domonda oziosa, posto che la fresca energia del soggettivismo cartesiano e la diritta volontà dei personaggi di Corneille e il tormento di Pascal e il realismo di Molière sono già nitidi punti di riferimento per chi voglia avvicinarsi di tappa in tappa allo rivoluzione romantica. Ma il riferimento è soltanto ideale, non è oncora storico; la sua possibilità è data solo dalla violenta modernità di quei valori dottrinari e poetici, e ad essa si ferma: poichè tale modernità è immediatamente celata e conchiusa, anzi talora invertita, in una veste classica piena e armoniosa, che spezza la sua violenza e smorza il suo ardore. Invece con Racine comincia la crisi: e un flusso irrequieto trabocca ad ogni istante dalla forma perfetta.

Apparente è superficiale è, invero, la classicità di Racine: se classicità vuol dire equilibrio, serenità artistica, immateriale idealità delle cose create, oggettivazione senza residuo della poesia. Corneille esamina le sue tragedie come realtà per sè stanti, parla dei suoi protagonisti come dotati di vita propria, di sè invece quale semplice esecutore — così estraneo alla genesi di ciò che mette in carta da poterne ingenuamente distinguere il bello e il brutto. Racine confessa umilmente di dovere a Tacito tutto ciò che vi ha di forte nel *Britannicus*, e così si compiace di additare volta per volta le sue fonti: ma solo per mostrare in realtà come egli ha reagito alle fonti, come le ha scelte e disposte a suo arbitrio, e che cosa ha inventato e che cosa ho voluto fare. Lo squilibrio, rispetto ol classicismo, comincia di qui. E si manifesta in un novello amore del romanzesco e dell'oscuro: il poeta vo alla ricerca di tutti i particolari mitici più riposti e meno sfruttati (particolarmente di quelli che urtano con la tradizione canonica dei miti tragici convenzionali), non solo perchè egli è umanista, come tutti gli uomini del suo tempo, e vuole eliminare gli dèi, ma perchè ama di morbosa e struggente passione l'intrigo e il mistero. Seguitelo passo passo nelle fasi della sua arte: prima, per gli inesperti tentativi, pieni di grande poesia, della cruda e quasi elisabettiana *Thébaïde* e del preziosissimo lirico di *Alexandre;* poi nella risoluzione del suo problema iniziale di interpretazione psicologica del dramma greco, che è data da *Andromaque; tertio*, nella interpretozione passionale dello romanità (*Britannicus*, *Berénice*) e nella ricerca in Oriente, quell'Oriente che Racine sente già con interesse tutto settecentesco, della passionalità sottile, interiore e morbosa che culmina nella gelosia (*Bajazet*, *Mithridate*); *quarto*, verso la grecità neo-umanistica e neo-classica con *Iphigénie*, e nella insuperata profondità della istoria dell'anima di *Fedra;* infine nella lieve decadenza e cristallificazione della poesia raciniana che è rappresentata, dopo un decennio di silenzio, da *Esther* e da *Athalie*. E voi avrete sempre, e ognora crescente, l'immagine viva di uno spirito inquieto e curioso, di uno scopritore infaticabile, di un tormentato dall'esigenza dell'originalità e della rivelazione. La stessa predilezione di Racine per la più tormentosa e sadica e indecisa delle passioni, che è appunto quella gelosia malaticcia e cattiva di cui sono presi tutti i suoi maggiori personaggi, da Andromaca a Fedra, e di cui vivono tutte le sue tragedie (perchè gelosia è pur anco quella di Agrippina e di Atalia) segna l'inizio di un nuovo indirizzo poetico che forse è morto soltanto di recente, in *Un amour de M.r Swann*. Ma, per restare al primo orgomento, la storia della poesia raciniana basta già, a colpo d'occhio, per dimostrare come vibrl in Racine incerto cercatore una prima punta di romanticismo. Classico egli è ancora per tanti rispetti — di forme, di temi, di metodo e di espedienti (soprattutto di espedienti); — ma è già un classico disincantato e un poco anche disperato. Senza esitazione io ritorno così a battere la strada degli interpreti romantici, proprio dopo e perchè si è posto in chiaro la tronquillo figura pratica di Racine borghese e umanista.

Lo squilibrio che ho cominciato a notare si ripercuote nella tecnica delle tragedie: anzi qui se ne ho propriamente il primo avviso. A chi guardi sottilmente nessuna tragedio oppare meno classica, tra le classiche, della tragedia raciniana sorta sotto gli auspici dell'arte poetica di Boileau. E non parlo di osservonza, o meno, alle regole aristotelico oraziane: quando Racine si difese dagli appunti che gli si movevano in fatto di regole, e fece, uno dei primi, appello al buon senso, avrebbe potuto più efficacemente, *ad hominem*, protestare e comprovare che egli era in perfetta regola con le regole. Mo parlo di quella perpetua incostonza, di quella continua mancanza di equilibrio scenico, di quegli incessanti dissidi fra il centro geometrico e il centro reale e vivo dello sviluppo tragico, che fanno di Racine, *malgré lui*, un ribelle alle norme interiori del classicismo puro. Le due tragedie finiscono sempre per muoversi sopra due linee di svolgimento, non per contrasto ma per vera e propria dualità: nè si sa quasi mai quale sia il vero protagonista nè il principole interesse. Anche in *Phèdre*, che per intima adeguazione a un nuovo ideole artistico meno risente di tali scosse, l'ultimo atto ci lascia incerti se la catastrofe sia la morte di Teseo o quella di Fedra: e veramente, se subito dopo il racconto di Théramène non venisse a morire con splendida tristezza l'eroina in persona, la tragedia si potrebbe per un momento ritener chiusa. Frutto di questo squilibrio tecnico le figure tragicamente non sviluppat rimaste chiuse in se stesse, e solo concretate da un tòcco magistrale, da un verso o da un gesto; frutto dello stesso squilibrio le lacune o le prolissità dell'andamento scenico, a cui spesso malamente rimedia un improvvisato colpo di scena. In *Iphigénie* e in *Athalie* Racine tentò di riconquistare, — forse perchè più cosciente in entrambi i casi del dissidio, prima umanistico e poi religioso, con la tradizione, — l'unità e l'equilibrio tecnico della tragedia antica: ma in *Iphigénie* la materia molteplice e varia incrina la forma coerente e armoniosa e finisce per frantumarla al punto che possiamo dire di avere un dramma solo perchè non se ne hanno due o tre, ma moltl ugualmente importanti; e in *Athalie* la rigida unità effettivamente ottenuta per l'immissione della volontà divina rappresenta solo un progresso logico, extra-artistico, di cui si potrà tenere gran conto in sede di dialettica, ma non molto, mi pare, in sede poetica.

L'unità e il profondo valore della tragedia raciniana, l'instabile equilibrio dei suoi sviluppi e delle sue figure sono nell'intima atmosfera psicologica che il poeta scopre e in cui si muove il suo vero mondo poetico. Racine è umanista prima di tutto perchè intimista; ma appunto per questo non è più un classico. Anche Corneille oveva potuto creare la tragica interiorità dell'Infanta, nel *Cid:* e l'Infanta che vuole la morte del proprio amore, perchè non degno, e ne favorisce la distruzione, ma nel tempo stesso palpita di quell'amore e gioisce se per un momento, contro la sua propria opera, ridiventa possibile, e poi protesta disperatamente che la sua più dolce speme è di perdere la speranza, è già in qualche maniera una figura raciniana. Appunto per questo, però, Corneille la lasciò in un secondo piano e quasi nell'ombra: anzi a un certo punto la sua traccia si perde, e questa importante persona tragica non entra più nello scioglimento del dramma a cui ha assistito in disparte. Nè si possono paragonare all'indirizzo di Racine la delicata e forte religiosità del *Polyeucte*, o la squisita denudazione dello spirito di Pascol, che pure è tanto vivacemente moderna. Più sopra ho, quasi artificiosamente, citato Proust, a posta per accentuare quanto io valuti in Racine l'avviamento primo di quella interpretazione della psiche in cui consiste uno degli aspetti fondamentali del romanticismo. Racine si interessa appunto della passione come morimento e creazione, della passione come tormento e problema. Da un punto quasi indistinto, come il primo dubbio di Mithridate o il primo pallore di Phèdre, nasce il male sottile, nasce l'impeto della disperazione ineluttabile; e sopra quel punto, viziata da quel male e da quell'impeto, la passione si allarga, si concreta, si specifica, con le più raffinate sfumature e i più sottili trapassi, flusso tremolante e tortuoso ma non reversibile, che va dall'animo ancora abbastanza forte per tentar di resistere o almeno per conoscere la propria debolezza —

(Je ne le croirai point? Vain espoir qui me flatte:
Je ne le crois que trop, malheureux Mithridate!)

all'estenuazione lucida dello spirito quosi disincarnato dal canceroso tormento del suo segreto, come lamenta Fedra:

N'allons point plus avant. Demeurons, cher Oenone.
Je ne me soutiens plus: ma force m'abandonne.
Mes yeux sont éblouis du jour que je revois,
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.....

Que ces vains ornemens, que ces voiles me pèsent!
Quelle importune main, en formant tous ces noeuds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire.

Per questo, precisamente, la conclusione somma e la conquista maggiore dell'arte di Racine doveva essere *Phèdre*, la *storia di una anima*, primissima affermazione di tutto ciò che il classicismo ignorava e il romanticismo ha scoperto. E se non avesse scritto *Phèdre* sarebbe rimasto molto minore di se stesso. Il poeta che pure aveva tanta forza di espressione chiusa e perfetta da imprigionare un mondo in un verso, come in quello famoso che forma la delizio dei raciniani modernissimi, al culmine della confessione di Antiochus:

Dans l'Orient desert quel devint mon ennui!

— proprio quel poeta non poteva trovar pace alla sua smaniosa ricerca di una nuova estrinsecazione di un tesoro nuovo e inespresso ancora, se non nella creazione del primo grande romanzo moderno: la tragedia dell'eroina incestuosa e pur così melanconicomente infelice, scoperta dietro la sua maschera antica con un cuore vivente.

SANTINO CARAMELLA.

LETTERA A SIR J. BICKERSTAFF

Caro amico,

sono d'accordo con te sulla necessità di mettere il problema della giovane letteratura nei suoi giusti termini. Tuttavia, non so parlarti che di me e dei miei amici: come si può trattare oggi di qualcosa, senza impegnare a fondo noi stessi?

Il valore del mio pensiero su questo problemo consiste nella mia posizione di europeo. Io credo che la nostra opera sia, in un certo senso, l'esecuzione di un disegno comune del quale ciascuno di noi traccia qualche lineo e le cui conseguenze saranno chiare più tardi. Conseguenze le più importonti per la formazione morale, perchè un'opera iniziatasi nella letteratura ha sviluppi imprevedibili nei campi più diversi e distanti. Lavoriamo per un giovane che domani troverà, forse, in noi qualche risposta alle sue interrogazioni. Certamente il nostro tempo sta elaborando il suo spirito delle leggi e lo suo ragion pura. Solo per questo il Novecento mi sembra somigli all'Ottocento: perchè non si tratta degli stessi risultati, ma di un'affinità di metodo il quale consiste nell'opera lunga, e quasi anonima, di taluni uomini di buona volontà. Nè eletti, nè illusi, piuttosto gente che si è dimessa e vive senza consolazioni. La fede in quest'opera lenta ed inevitabile è il fatto centrale che ci appassiona: noi non diciamo che dopo di noi sarà il diluvio, ma il principio di quel mondo che ci ostiniamo a chiamare moderno. Per questo la nostra biografia — io te ne parlerò con meticolosa freddezza — merita di essere intesa.

Dal 1919 ad oggi, ho consideroto sempre con amore lo stato della giovane letteratura: gli uni, indirizzati a quello ch'era prima della guerra l'avanguardia, hanno tentato di rifare un periodo eroico; gli altri, più pacati e con uno stile forse più esperto, hanno esaurito loro stessi nella maestria di qualche pagina scritta con elegante calligrafia. Tendenze e gesti che nella confusione del tempo sono parsi definitivi: poi è stato chiaro che certe città poste sopra il monte non erano dissimili da provvisori scenari di cartone. Quelle tendenze e quei gesti sono, ormai, nel nostro clima intollerabili; i giuochi delle parole incrociate e le partite a tarocchi non trovano più fedeli entusiasti. Si comincia a capire, insomma, che lo stile è l'uomo, inteso in quello che ha di più profondo; che non è consentita una letterotura se non in rapporto all'uomo. Esiste, infatti, oggi una sola cosa in discussione: me stesso. Tu non immogini, non puoi immaginare, la solitudine degli uomini della mia generazione fra di loro. E' per questo che i nostri libri non saranno mai invenzioni arbitrarie, ma i racconti delle nostre vite o di fatti possibili: l'autore sarà sempre il protagonista dello sua opera, un uomo vivo in mezzo od una storia inventata. Nelle nostre pagine, dunque, importerà soprattutto quello che avremo messo di noi, cioè quanto avremo pagato di persona. Letteratura morale?

Non intendo una letteratura che sia politica — e nemmeno una politica che sia letteratura —: bisogna stampor chiaro questo concetto, bisognerebbe anche sottolinearlo. Noi abbiamo il dovere di lovorore solo con quegli individui che hanno rinunziato a queste contaminazioni per restare spiriti onesti e originari. Siamo, forse, venti in Italia e duecento in Europa.

Come vedi io non ho rosee speranze; ma credo fortemente che oggi importi stabilire fro diverse energie uno corrente spontanea e sentire dal solo fatto di questa unione svilupparsi uno slancio collettivo. Giungere così a far intendere, non solo quello che si vuole, ma soprattutto quello che si vale: cioè il valore della qualità morale del proprio tentotivo. La passione che metteremmo a consolidare prima, e poi ad imporre le nostre idee sarebbe l'atteggiamento risoluto e definitivo che assumeremmo nella vita. Questi propositi, è chiaro, sono un fatto di coscienza: tendere a divenire l'esempio più perfetto del tipo di umanità che si rappresenta, contribuire a restaurare il senso di talune espressioni, come dirittura e probità. Vuol dire che la nostra arte deve parlare il linguaggio di tutti, conoscendone le aspirazioni; intendere certi problemi e preoccuporsi delle loro soluzioni: essa lo può meglio dei sociologi e degli economisti, o almeno lo può prima.

Se a questo ti aggiungo che come europeo moderno ritengo che nulla possa impedire alle parole, ai colori, a volumi, ai suoni di oltrepassare le frontiere e che attendo da una grande convocazione di spiriti nuove forme di vita e nuovi pensieri avrai compreso senza equivoco il valore delle mie intenzioni. In effetti, la nuova culturo promette di essere non tanto provinciale quanto europea e sarebbe assurdo respingere quolcosa o qualcuno da questo concerto.

Eccoti ora gli argomenti che non mi fanno disperare della giovane letteratura.

Senza chiedere niente o nessuno, senza imporre nessun legame, quasi senza un programma noi abbiomo ottenuto intorno a questa rivista due risultati notevoli. Il primo, di non esser diventati nè una setta, nè una scuola, nè una cabala: cosa, forse, la più importante perchè è già abbastanza non tralignore appena si battono le ciglia. Il secondo risultato è che senza far nulla che somigliasse a una pressione, senza procacciarci delle spinte, senza ricorrere ad arruolamenti; per una selezione svoltasi durante tre anni siamo pervenuti a costituire una sodalità incontestobilmente nuova, una specie di crocicchio dove possono liberamente incontrarsi tutti gli uomini onesti. Questi amici non pensano ad atteggiamenti incendiarii, non si attardano in confuse aspettazioni, non hanno baldanzose fiducie; lavorano sul sodo, come fu promesso a suo tempo, « per salvare lo dignità prima che la genialità, per ristabilire un tono decoroso e consolidare una sicurezza di valori e di convinzioni ». Con queste posizioni di cultura, che significa coscienza, essi hanno conquistato il posto che a loro spetta nella letteratura europea.

E non basta. Esiste in Italia, fra molta gente svagata e inconsistente, un gruppo di uo-

mini i quali credono che il pensiero disinteressato abbia nella realtà una particolare efficacia: sono i nostri lettori; e, anche se pochi, rimarranno un esempio per il pubblico di domani. Se non sapessimo intorno a noi questi spiriti non provinciali la nostra fatica non avrebbe lo stesso significato e sarebbe senza utilità per le società e i costumi. La crisi dell'arte moderna consiste, in fondo, nella sua astensione dalla vita: l'artista che non sente intorno a sè il suo pubblico è indotto a creare opere senza destinazione. Chi può misurare il contributo offerto da certi popoli, come il greco, il francese o il russo, alla formazione di particolari ideali nell'arte e nella vita?

Per oggi ti bastino queste proposizioni. Io non ho ancora finito e la mia lettera vuol essere una prefazione, o un sommario, dei concetti che ti ho accennati e delle cose che ti dirò un'altra volta. Principalmente queste: il valore della crisi spirituale nel dopo guerra, la posizione degli europei — o, meglio, del preuropeismo — e il significato dei nuovi scrittori.

A rivederci, caro amico, ancora una pagina bianca mi splende davanti: io credo nella necessità del nostro lavoro.

EDOARDO PERSICO.

GIUSTIFICAZIONE

Non diremmo certo di aver rinunciato a fabbricare nuovi mondi, ma sappiamo di doverli costruire con disperata rassegnazione, con entusiasmo piuttosto cinico che espansivo, quasi con freddezza, perchè ci giudichiamo inesorabilmente lavorando e conosciamo i nostri errori prima di compierli, anzi li facciamo deliberatamente, sapendone la fatale necessità. Disprezzando i facili ottimismi e i facili scetticismi sapremmo distaccarci da noi stessi e interessarci all'autobiografia come a un problema.

PIERO GOBETTI.

INTERPRETAZIONI DI CLASSICI

Disegno di una critica della "Vita„ celliniana

Pienamente narrativa, nitida e felice, non poteva toccare alla «Vita del Cellini scritta per lui medesimo» peggior sorte che essere seguita e interpretata anche parzialmente come autobiografia, con tutto il sottinteso di effusione, di «storia contrastata» che la parola ha preso in tre secoli di evoluzione barocca prima, romantica poi. Onde, a prescindere dai romanzi e dai drammi che da un sì poco drammatico soggetto si sono ispirati, risalgono a questo errore fondamentale tanto le contemplazioni di un Cellini eroicizzato (vuoi come consapevole ribelle alle regole del tempo suo, vuoi come espressione fantasiosa o sovrana di esse) quanto le esaltazioni della sua vena originale o bizzarra tra la generale accademia, che sono moneta corrente, accettata e scambiata nel commercio critico dei più.

In realtà, a volerlo intendere, il capolavoro celliniano ha da esser messo in relazione precisa (oltrechè con le analoghe vite d'artisti, fra le quali, ad esempio, quella di Michelangiolo scritta dal Condivi le può esser messa senza troppo sforzo accanto) con l'immensa produzione di lettere, resoconti, narrazioni che il Cinquecento produsse in così gran quantità o che anzi contribuiscono assai a dare alla nostra fantasia l'impressione fastosa o minuta che il nome «Rinascimento» suscita in essa.

Il racconto del Cellini non nasce, non procede nè si svolge per quell'impulso originale che altri ha creduto di vedere; esso non è che un vorio tumultuoso resoconto di fatti che non modificano in nulla la fisionomia del protagonista, disegnato, schizzato, sottinteso fin dalla prima pagina. Direi, se non temessi i fischi di quanti vogliono vedere nella «Vita» spontaneità ad ogni prezzo, che il Cellini ha quasi una rappresentazione fissa, a priori, di sè, e che modificherebbe i fatti piuttosto che cambiarla di tanto così.

Il che non vuol dire, intendiamoci, che nella «Vita» spontaneità non ci sia, o in grado eminente per giunta. Vuol dire che tale spontaneità si ha da intendere non già come una assenza di preconcetti (che d'altra parte potrebbe voler dire assenza d'umanità) ma come assenza di critica, assenza della coscienza stessa di essi, e quindi loro non soppressione da parte della mente vigile e imparziale. La «Vita» nasce tutta intera dal gran flusso della pratica e ne è perpetuamente percorsa: il desiderio di narrarsi non è per lo più un bisogno in lui di ripiegorsi sul passato, ma il desiderio di mostrarsi agli altri in costume di gala, ossia nelle più belle imprese, o di giustificare i cenci — ossia i fatti non belli — che talvolta ha dovuto indossare. Un suggerimento continuo, e non conscio, di un sè «uomo valente», di un sè che ha ragione, sono la tacita morale di ogni fatto e di ogni discorso: ed è appunto in grazia di quel preconcetto cui ho accennato che si può salvare la spontaneità della narrazione ai fini dell'arte.

Ricondotta la «Vita» in questi termini più modesti e precisi, fuori dell'eccezione magnifica, ci sarà più facile intendere anche il Cellini senza eccessive deviazioni. Che il «tumulto prezioso» della narrazione, la suprema indifferenza per certi aspetti della vita morale, l'allegria scapigliata di certe descrizioni avvalorino il giudizio corrente e suadano alla critica tradizionale, chi potrebbe negarlo? Non si ammazzano tanto volentieri gli avversari nè si picchiano con tanta compiacenza le modelle, non si fa la predica al Papa nè ci si mette in rotta con l'amante del Re di Francia se non si possiede su tutto questo, sull'autorità o sulla morale comune un'uno superiorità splendida, artistica, divina, o se non si è dei geniali e fortunati pazzi. Così almeno pensa chi vuol staccare la figura del Cellini dai tempi, chi vuol ricreare dentro di sè quel preconcetto che già il protagonista svolgeva scrivendo.

Ma, a non sforzare i testi e a non dilettarsi di metafore brillanti e fantasiose, la levatura morale e pratica del Cellini, non ci parrà più tanto esorbitare dalle linee della comune. Giova riflettere che egli non ha una vera e propria coltura nè signorilità delicata di sentimento, che non è un intellettuale nè in qualsiasi modo un umanista; ha sentire semplice e schietto a modo del popolano arguto che attende a mestieri di concetto. Un spirito e coraggio, oltre a non piccola dose di iracondia e superbia: ma se le linee generali della vita fossero ordinate e costanti, resterebbe un burlatore intelligente e magari un po' rissoso, un borghese bohémien che ama il litigio coi vicini e il fiasco all'osteria, l'avventura spicciola con la ragazzetta del popolo e un poco di corte alle donne dei nobili: si inquadrerebbe cioè, con una certa personalità, e magari con una baldanza un po' petulante nella vita ordinaria e tranquilla. Ma, se la vita ordinaria è un tessuto di tirannidi individuali, una sorta, come nel cinquecento, di ordinata anarchia, questi temperamenti seguono la regola dell'indisciplina con entusiasmo, si adattano assai volonterosamente alla tirannide perchè essa che ha il suo fondamento nella forza e nell'irregolarità giova assai al temperamento loro, forte e sregolato. Un simile cortigiano si sente almeno pari al suo padrone. Parimenti le prepotenze di Benvenuto e dei suoi, visto sul fondo della Parigi semimedioevale d'allora, non possono stupire nè parere più singolari che le gesta di tanti chierici randagi di cui ci è conservata la fama. Anche gli atti suoi che non potremo dire di un uomo calmo o dabbene (o due omicidi ci racconta d'aver commesso) non hanno nelle determinanti o nel fine, nulla che oltrepassi la volgarità della rissa o delle vendetta: tanto che lui stesso ama farsi vedere provocato e non volontario feritore. Non v'è eccezione non grandezza malvagia in queste battaglie; c'è un'ira popolana e una fierezza indomita che trovano spesso riscontro in ogni tempo di torbida illegalità.

Comunque poi sia, questa morale passionata del Cellini non ha nulla della rivolta, del disgusto per ciò che è corrente: egli accetta del tempo suo il bene ed il male: «quel» bene e «quel» male: egli, che accennata con fuggevoli linee la suggestiva figura di una giovinetta parigina («Questa era molto bella di forma di corpo, ed era alquanto brunetta, e per essere salvatichella e di pochissime parole, veloce nel suo andare, accigliata negli occhi, queste cose causarono che io le posi nome Scorzone») ne accenna con parole che hanno sapore amministrativo («...questa giovinetta era vergine e pura ed io la ingravidai... consegnai alla detta fanciulla tanti denari per dota, quanti si contentò una sua zia, a chi io la resi: e mai più di poi non la cognobbi»), è quel medesimo che parlando dei figli suoi legittimi in un «Ricordo» del 1569 afferma: «Questa disposizione si destò in me solo per vivere nella grazia di Dio e per osservare gli santi decreti della Santa Chiesa Romana».

Spogliata ogni suggestività eccezionale, nel campo morale come in quello letterario, della figura del Cellini ci resta la polpa, ricca e sostanziosa: il più o il meglio. Sparita ogni pretesa di dramma, la Vita rimane un ricco tessuto di avventure fastose e disparate; un resoconto senz'ordine protocollare e senza freno di abbondanza; un fiume d'immaginativa senza soluzione di continuità, cui ogni episodio aggiunge senza modificare; una vita vissuta in piena libertà — perchè accettata senza compromessi — da un artista di genio popolaresco. E ci vuole uno sforzo mentale considerevole per padroneggiare la vasta materia, per cogliere, oltre il tratto che abbaglia o seduce, quel'o veramente umano ed eterno, che ci commuove durevolmente nella sua bellezza.

A compiere questo sforzo, ancora, non molto incoraggia. Individuare un nucleo centrale o correr rischio di forzare il testo caratterizzandolo con soverchia violenza, non son momenti psicologici molto distinti, purtroppo. Cerchiamo ad ogni modo una qualche constatazione sicura, cui indubbiamente si può giungere: tanto che, ad esempio, la sensazione di unità (meglio la non sensazione di fratture) data dal primo libro così in superficie giunga ad apparirci, qual'è veramente, assai instabile, assai suggerita: allora il cuore del Cellini ci parrà assai più intuitivamente, unitariamente reso nel corso della narrazione celliniana del soggiorno parigino del suo autore forse fatto più abile anche dalla pratica espositiva. Ma anche questa unità pure in sè solidissima, ci appare di poi, tornando a guardare il complesso dell'opera, come l'espressione effimera d'una saldezza e virilità che un momento si riaccende nel ricordo, più che un'effettiva maturità raggiunta.

Ciò tanto è vero che lo stilista ormai tanto conscio di sè non si ritrova più così agiato, in progresso di tempo, nell'augusta Firenze di Cosimo: e, impresso indimenticabile suggello di sè alle famose pagine del «Perseo», sembra disorientato e disamorato, occupato persino a intrattenerci (parrebbe impossibile) con formulette esortative («...Or senti un terribile accidente, piacevolissimo lettore...») tanto l'interesse è venuto meno. Benvenuto, in queste pagine, è ridivenuto quale, forse, chiuso nelle regole d'una disciplina, non avrebbe mai cessato di essere: e se rimpiange dei passati splendori, per essi probabilmente più non gli basterebbe il vigore.

Così l'instabile non è vinto, e l'arte non stacca, sul fondo lineare, episodico, con la limpida chiarezza delle cose assolute. Onde, se la fusione estetica è approssimativamente raggiunta in questi cinquanta capitoli francesi, la varietà meno coerente del primo libro ci può egualmente fornire maggior ricchezza di spunti interpretativi dell'arte e della figura del protagonista. Il Cellini ritrattista o caricaturista insuperato, il Cellini che tocca il cielo per un po' di finezza d'una gentildonna, il Cellini più popolaresco e vivo lo conosciamo, si può dire, di qui.

Ho detto del Cellini ritrattista e non me ne pento, benchè preveda che l'accenno mi farà spendere parole parecchie a definirlo con bastante precisione. Perchè i ritratti, fisici o morali, che il Cellini ci offre, sono bensì vivi di una realtà «propria» (non autobiografica come in molti ritratti romantici) e cioè fuori degli interessi pratici dello scrittore, «in funzione di sè»: ma s'a ciò, definiti, senza possibilità di svolgimento interiore, caratteristica questa del ritratto italiano in ogni epoca. Ad esempio, Ascanio di Tagliacozzo, che chiama spesso «il mio Ascanio», «il povero giovinetto» e più definitamente «di meraviglioso ingegno: appresso a questo di tanta bella forma del corpo, che pareva che ognuno, vedutolo una sol volta, gli fussi espressamente affezionato» (ritratto così in aria e puro quanto mai concluso) non lo nomina più, dopo una truffa perpetratagli da lui in Francia, altrimenti che «traditore, ladrone»: senza il minimo passaggio, la minima giustificazione, il primo cenno di svolgimento dall'uno all'altro apprezzamento.

Specialmente gli riescono certi ritatti psicologici e fisici di coloro che gli hanno servito di modelli, di soggetti alle sue creazioni. Per esempio, oltre quello già accennato, della Gianna detta Scorzone, quello di Diego, il bel giovine ch'egli vestì da donna per uno scherzo alla compagnia: «...attendeva alle lettere latine ed era molto istudioso: avea nome Diego; era bello di persona, maraviglioso di color di carne: lo intaglio della testa sua era assai più bello di quello antico di Antino, e molte volte lo avevo ritratto... lo baciò sulle gote: e così fatto grandemente arrossì il giovane, che per quella causa si accrebbe bellezza grandissima...» che per la perfezione con cui suggerisce l'immagine è fra i più splendidi della nostra prosa, solo eguagliato nella «Vita» stessa da quello grottesco del medico di Giovanni Gaddi: «Questo era un certo civettino, il quale rideva quasi continuamente e di nonnulla: e in quel modo ridendo, mi disse che io pigliassi un bicchiere di vin greco, e che attendessi a stare allegro e non aver paura...» Benvenuto, coi nervi urtati, non s'è accorto che non ha altrimenti definito quel riso, e «in quel modo» senz'altro ci testimonia la presenza della sensazione sgradevole.

Fuori del ritratto e dell'esposizione passionata, del Cellini c'è poco: sono qua e là annotazioni d'una concisione particolarmente moderna («Arrivammo a Surich, città meravigliosa e pulita quanto un gioiello») o talvolta lunghe descrizioni di cose inerenti all'arte sua, dove il buon gusto minuto ci rivela il gioiellatore impeccabile; ancora disordinate esposizioni di fatti o nomi che, in un racconto di minor interesse anche documentario, ci metterebbe in non lieve disagio.

Questo interesse stesso ci impedisce però a volte di assaporare i capitoli migliori e più veramente segnati dall'arte celliniana. Vi sono passi e talora episodi che il racconto ha segnati di impronta grottesca o fantasiosa, giocando di suggestione nell'alterare la realtà conservandola vera, di precisione nel trovare limpidi effetti di poesia. Così al termine della famosa scena di negromanzia, rimane un vago senso di inquietudine, come di elemento fantastico permanente nella realtà quotidiana: «...e lui diceva che due di quelli che gli avova visti nel Culisco, ci andavano saltabeccando innanzi, or correndo sui tetti ed or per terra...» «E i sogni del Busbacca, il corriere che aveva fatto creder pieno di gioielli a Benvenuto un suo bicchier di caviale!» «...ogni ora cra che colui cantava gridava in sogno dicendo: Ohimè Iddio, che affogo... e talvolta diceva: Io mdo, e talvolta: lo affogo; gli pareva talvolta essere nell'inferno martirizzato con quel caviale al collo...». Questa «contaminatio» di fantasia e di realtà si riproduce talvolta a canzonatura della prima; come quando Ascanio a Parigi nascose una sua amante fanciulletta nella testa di un colossale Marte del maestro: «E perchè era un nome per Parigi che nel mio castello ab antico abitassi uno spirito, della qual cosa io ne vidi alcuno contrassegno da credere che così fussi il vero (il detto spirito universalmente per la plebe di Parigi lo chiamavano per nome Lemmonio Borèo); e perchè questa fanciulletta che abitava nella ditta testa, alcune volte non poteva fare che non si vedessi negli occhi un certo poco di muovere; ...e molti ispaventati partivano e alcuni astuti venuti a vedere e non si potendo discredere di quel baleneamento degli occhi che faceva la ditta figura, ancora: essi affermavano che ivi fussi spirito, non sapendo che v'era spirito e buona carne di più».

Il confine o la sintesi perfetta e sottile di fantasia e realtà è, in tali instabili tratti, raggiunto appieno da questo «chierico errante» del Rinascimento, quest'uomo semplice nella sua mentalità fresca e completa, vigoroso, con i suoi due omicidi, di una forza morale che il secolo disperdeva, più in alto, fra i compromessi e le eleganze di una intellettuale stanchezza.

ALDO GAROSCI.

LORD RAINGO

La distinzione che si suol fare nell'opera di Arnold Bennett di un filone artistico e di un filone commerciale mi sembra ingenua ed erronea. Chi abbia letto le franche — per non dir ciniche — confessioni di Bennett intitolate «The truth about an author», non può aderire all'immagine dello scrittore che da un lato si prodiga per accontentare i gusti del pubblico, dall'altro si isola per coltivare pazientemente il genere per il quale si sente chiamato. La formazione di Bennett è troppo chiara, la storia della sua carriera troppo conosciuta perchè si possa giocare ancora sull'equivoco romantico. Noi continentali siamo portati a dimenticare — o piuttosto ignoriamo — che la letteratura, in Inghilterra ed in America, è una professione qualunque, a cui si possono dedicare tutti. Voi incontrate la signora che aiuta il bilancio domestico fabbricando dei romanzi storici polizieschi, la zitella che campa sulle cinquanta sterline di un romanzo popolare ogni tre mesi. Chiunque segua non dico i cataloghi ma gli annunci editoriali inglesi, rimane sbalordito dalla quantità dei romanzi che il mercato assorbe: io per esempio ho sempre guardato con meraviglia la valanga di carta stampata che l'editore Hutchinson — il più grande produttore, credo, del genere — scaraventa fuori di quindicina in quindicina. Dame, ufficiali, signorine reduci da una gita al di là della Manica, tutti scrivono: nella sola famiglia Gibbs — con a capo sir Philip Gibbs — se non sbaglio, ci sono tre o quattro romanzieri. Naturalmente, per smerciar questa fiumana, ci vuole un pubblico, ma l'Inghilterra non ha mai avuto bisogno di istituire una «Fiera del libro» per veder di formarselo.

Così inquadrato, il caso Bennett si spiega. Bennett capitò a Londra a ventun anni, dopo aver fatto un po' di giornalismo in provincia — tanto da disgustarsene — e col bisogno di guadagnarsi da vivere. Appena entrato come giovine di studio in un ufficio legale, si cominciò ad ambientare: osservò che ben pochi erano capaci di compiere un lavoro letterario proficuo, si nutrì di libri inglesi e francesi, deciso di lasciar ai provinciali illusi scesi a conquistare Londra il vanto e il gusto di fare della letteratura dilettantesca, e volle mettersi «al giornalismo costruttivo — intendeva dire redditizio — e possibilmente a scriver romanzi e novelle». Il periodo del «free-lancing» fu duro. La produzione e la vendita di articoli nutrono difficilmente un individuo, anche in un paese come l'Inghilterra, dove la domanda è grande, la qualità mediocre, ma la concorrenza spietata. Gli articoli dei giornali inglesi sono pressapoco — editoriali, corrispondenze e recensioni esclusi — quelli della nostra «Domenica del Corriere»: la terza pagina non esiste, bensì degli angoli per la «varietà». Il povero Bennett non aveva alcuna pretesa di giocare al Mario Puccini o all'Alberto Spaini: «Non mi considerai mai come un artista, o un emotivo. La mia ambizione era soltanto quella di essere un giornalista puro: freddo, svelto, ingegnoso, capace di fornire qualunque materiale». Intanto, si rimpinzava di letture: Turghenieff, i Goncourt, Maupassant, e mandava dei racconti a una ghinea l'uno a concorrere ai premi dei fogli popolari. Fra queste «short stories» (cito il tema perchè raffigura il genere) una era la tragedia della vita di una cortigiana. Meccanizzata alla perfezione la produzione degli articoli, ricascato nel giornalismo come direttore di una rassegna femminile, Bennett pensò di scrivere un romanzo, e ci si applicò «sotto le dolci influenze dei Goncourt, di Turghenieff, di Flaubert e Maupassant», adoperando tutte le caratteristiche dei romanzi francesi del tempo: psicologia, écriture artiste, tono grigio, sinistro, malinconico. Il titolo era: «In the shadow», l'epigrafe presa da Balzac: «Per un cuore ferito, ombra e silenzio». Insomma, naturalismo francese trapiantato malamente a Londra; anche per il sistema febbrile di lavoro, per l'entusiasmo un po' istrionico verso l'opera che si fa.

E questo è il Bennett in formazione: «Dedicai al lavoro di recensore gli angoli morti del mio tempo, le cui parti principali erano destinate alla manifattura (manufacture) di romanzi, commedie, novelle, e saggi letterari più importanti. Sono un autore che ha parecchie corde al suo arco, e che conosce il suo mestiere. Scrivo mezzo milione di parole all'anno. Non è eccessivo, ma è sufficiente, ed ora mi sono proposto di non lavorare troppo. Il mezzo milione di parole dà origine a un libro o due, ad uno o due lavori teatrali, a numerose sciocchezze che non riguardano la critica letteraria, e a soltanto centocinquantamila parole di recensione. Il senso di giustizia del lettore comune si ribella: «Non leggete per intero i libri che pretendete di criticare?» Nessun recensore, che io sappia, ha mai risposto per iscritto a simile domanda, ma io risponderò direttamente: «No, non li leggo per intero». Colpito, il lettore dirà: «Siete ingiusto», ma gli replicherò: «Niente affatto. Sono un perito». (The truth about an author. - ed. Tauchnitz, pag. 103).

Al fondo dell'esistenza di chi «abitualmente pensa sotto forma di articoli, vede in una passione un tema, in una tragedia una «situazione» c'è una domanda angosciosa: «Sono un artista?», o una sorda stanchezza. Arnold Bennett, dinanzi all'interrogativo ha sempre esitato, ed ha finito per scrivere: «.... diventai gradualmente quel che sono, un djinn che eseguisce dei giochi di prestigio con dell'emozione, una penna, della carta», mettendo nella parola «emozione» l'intendimento di nobilitare il troppo vaito descritto mestiere. Infine, si è trovato a sentir la nausea del giornalismo, della critica, di tutta la roba da scrivere, dell'ambiente londinese, della letteratura continuamente rimminata e risputata, e a un certo punto ha cercato in una dimora in campagna l'evasione. Senonchè, la «malinconia dell'ozio» lo colse: non sapeva prendersi degli svaghi, dopo due ore era stanco di leggere anche Turghenieff, Balzac e Montaigne, e ricominciò a girar la macina: «Non v'è altra soddisfazione reale, guardando all'avvenire, salvo quella data dal continuo inventare, fantasticare, immaginare, scribacchiare. Ancora trent'anni di queste ingegnosità emotive, di queste interminabili variazioni sul tema della bellezza. Può andare? - Ed io risposi: Sì».

I trent'anni sono quasi passati, ed Arnold Bennett tiene ancora il campo.

Se c'è un libro atto a smontare il comodo schema critico a cui accennammo, (adottato in pieno anche dal Cazamian nella sua recente ottima «Histoire de la littérature anglaise») è proprio «Lord Raingo» (Londra, Cassell. 1926; e Lipsia, Tauchnitz ed.) l'ultimo romanzo di Bennett. Il fondo nordico, quella che i critici di Bennett sogliono definire l'atmosfera delle «Five towns», e il richiamo cronistico, entrano in parti equivalenti nella composizione. La figura di Samuel Raingo è di «un uomo del Nord», mentre tutto ciò che concerne la sua carriera ministeriale forma lo specchietto per il pubblico curioso di un retroscena del gabinetto lloydgeorgiano verso la fine della guerra.

Saputo bene che i racconti a sfondo politico in Inghilterra sono costruiti sopra il tema dominante — direi anzi esclusivo — dello statista innamorato di una donna inferiore, non presentabile; e che ha una relazione, e una famiglia illegittima. Lo scandalo Parnell, il recentissimo processo per purgare Gladstone dall'accusa di libertinaggio, sono esempi tolti dalla realtà: andate a rileggervi in materia di finzione «The new Machiavelli» di H. G. Wells, o troverete un antenato di «Lord Raingo». La nostra spregiudicatezza di continentali, avvezzi a separare la vita privata dalla pubblica, non ha mai visto nel fatto di aver un'amante un motivo di inefficienza o di incompatibilità politica, e queste storie ci sembrano alquanto comiche. Di ben diverso parere si è al di là della Manica.

Samuel Raingo, deputato e milionario, ha un figlio prigioniero, una moglie bizzarra e inconsistente, un'amica povera, tenera e sensuale — che egli si reca a trovare con mille precauzioni, in un appartamentino mascherato da ufficio — allorchè il Premier Andrew Clyth (leggi Lloyd George) lo convoca per offrirgli il Ministero della Propaganda. Più che di ricompensar la carriera parlamentare di Sam — ridicola — si tratta di fare entrare nel gabinetto un uomo che sa come si comprino o si vendano i giornali, e che — amico d'infanzia del Premier — non sarà un elemento disgregatore. Sam, in Downing Street, gioca Lloyd George, strappandogli, come condizione per l'accettazione, un seggio ai Lords. Dopo di che inizia l'opera propria, conquista in breve la popolarità. La moglie gli muore in una disgrazia automobilistica, il figlio riesce ad evadere (e gli torna in casa taciturno ed amaro, spregiando quel pagliaccio delinquente che conduce la guerra) l'amica — che egli sorprende in partita di piacere con un ufficiale, e a cui offre il matrimonio, — si uccide in una crisi di disperazione, di nevrastenia, stanca della guerra, sentendosi incapace di dominare un avvenire brillante. E Sam, dopo raggiunto il successo politico, si ammala, agonizza lentamente, e muore nella sua villa, mentre a Londra Lloyd George cerca già un nuovo ministro.

Romanzo «à tiroirs», «Lord Raingo» contiene degli episodi vivaci, dei ritratti coloriti, delle pagine eccellenti, ma altresì molta zavorra. Considerato come una successione di «scene della vita politica inglese nel 1918», è ricco di impressioni cronistiche vibranti, di particolari interessantissimi. Bennett vince il suo predecessore Wells nell'arte dello schizzo satirico: il suo lord Curzon (Ockleford), il suo Churchill (Tom Hogarth «aveva regnato in sette dicasteri, combattuto, scritto, ancora combattuto: era il più brillante avvocato dei Comuni, uno dei migliori scrittori politici del paese; aveva tutti i doni eccetto il senso comune e sapeva uscir vittorioso dai disastri che la sua incurabile sventatezza gli procurava», l'arte con cui egli traccia, in Sid Jenk's, il tipo del deputato labourista, sono di uno scrittore di polso. Specialmente viva e sottile la raffigurazione di Lloyd George, di cui è sorpresa la sensibilità e mostrata la mobilità. («Una miracolosa abilità, un talento senza pari per i cavilli, dietro una nervosa e in apparenza fiduciosa e candida maniera».) anche fisica: «... in a blak velvet jacket that wonderfully set off his smooth grey hair, silver-tongued, urbane, jolly, charming, persuasive, with a background of command, of power; completely equal to the part he had to play». Quanto all'oratore, leggete: «Egli si batteva meglio di tutti gli altri. Niente scrupoli, o senso di giustizia o di decoro, nessuna lealtà. Il suo cinismo era di un'intrepidità abbagliante: egli avrebbe mandata la sua vettura a seguire i funerali di un uomo da lui segretamente assassinato. Ma sapeva battersi senza tregua: la sua energia e le sue risorse essendo senza limiti. Non sarebbe rimasto vittima neppure di sè medesimo. Quel giorno non era in vena: gli mancava la gran cartuccia da sparare con la sua originale retorica: la causa da difendere era stupida. Eppure stava in piedi, pontificava la lotta sino all'ultimo sangue. Non c'era nelle sue vene una goccia di sangue inglese, ma egli si ergeva dominante su centinaia di alteri purosangue inglesi».

Bennett non è uno stilista, ma col suo accanimento per afferrare la realtà, colla minuzia dei particolari che si accumulano, riesce a degli effetti e a delle trovate. Impressionismo un po' grossolano — basta contrapporvi l'astuzia, il gusto e l'accortezza di Galsworthy — e istintivo, ma robusto. In una seduta ai Lords: «Lord Lingham parlava con l'agio di un vecchio ed onorato gentiluomo, che ha fatto migliaia di discorsi di ogni genere, nessuno dei quali buono, nè cattivo. Egli possedeva la combinazione ideale delle qualità che assicurano un successo duraturo nella politica britannica: carattere, mediocrità, ed un sano buon senso...». Mentre Sam è malato, in un momento di sollievo sente che «la pioggia diventava ridicola, nella generale gaiezza». Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma in conclusione si verrebbero sempre a riconoscere i caratteri della maniera romanzesca ormai illustrata: realismo episodico, osservazione attenta con traccie di ironia o di commozione, personaggi visti e descritti piuttosto che spiegati psicologicamente. Bennett è un uomo della vecchia scuola, che ignora i trapassi e gli scorci, porta tutto sullo stesso piano, affastella i dati e le annotazioni lasciando che, a libro chiuso, il lettore ordini la materia e ripercorra la visione. «Lord Raingo» come i romanzi che lo precedettero, può esser definito con un aggettivo: sostanzioso. Vi si trova una attraente rappresentazione dei costumi politici inglesi (segnalo particolarmente le pagine dedicate a Downing Street, N. 10; al Savoy; al dicastero della propaganda e il resoconto della seduta ai Lords) con dei ritratti e degli schizzi intelligenti. E vi compaiono delle figure e delle reazioni morali e sociali (Adela, Geoffrey) illuminanti. In questo senso, come raccolta di materiale documentario, il libro è riuscito. Quanto al romanzo, all'intreccio, alla favola d'amore e al tragico epilogo, si cade per lo più nel dominio dei sentimenti e dei procedimenti convenzionali. E' curioso come «Lord Raingo», opera di un romanziere celebre, sembri scritto con una mentalità da giornalista, e vada a raggiungere anche in ciò un altro singolare studio di vita parlamentare — francese questa volta — «La flûte d'un sou», di Jean Viollis.

ARRIGO CAJUMI.

L'Elegia dell'Ambra

Il più spontaneo giudizio sull'*Elegia dell'Ambra* (1), è implicito negli argomenti di quella specie di recensione a «tipo unico», alla quale si sono attenuti i più dei suoi critici. Prendevano a trattare del poema, e cadevano subito in un discorso sull'endecasillabo: la sua storia, le ragioni e la vitalità della sua rinascita. E, fatto ancora più sintomatico, una forza ambigua li impediva di trarsi fuori delle generali e di stringere le loro conclusioni sulla specifica fattura dell'endecasillabo sofficiano: che poi sarebbe stato un modo come un altro di indagare la vera natura e la sostanza dell'*Elegia*. E' mai venuto in mente ad alcuno che studiasse, poniamo, le *Grazie* del Foscolo, di disquisire sulla base astratta della loro versificazione? Invero, di fronte a quelle poesie, c'era dell'altro da fare, ed assai più urgente: e prima di tutto bisognava discernere ed ordinare la cospicua ricchezza sentimentale che il poeta aveva suscitata in noi con il suono e l'aspetto delle sue fantasie. In seguito, mentre il discorso veniva facendosi sempre più razionale e riflessivo, si giungeva magari ad esaminare il verso: ma soprattutto per spiegarcene la novità, il potere toccante, la fedeltà con cui, attimo per attimo, manifestava il disegno lirico ed il battito ed il volo dell'ispirazione: tutte cose che, alla fine, si riassumevano nella constatazione di un geniale «non conformismo» tra quei versi ed i paradigmi che dei medesimi ci erano stati forniti dai manuali di metrica. La legittimità della forma metrica, che per quei poemi era un dato indiscusso, diventa per l'*Elegia dell'Ambra* il nodo di tutte le discussioni.

L'*Elegia dell'Ambra* toccherà anche il sentimento; ma, in ogni caso, lo tocca in un secondo tempo. E pochi dei suoi recensori sono giunti a questo punto, tutti presi dalla prepotenza con cui il poema si presenta come *proposta di un tipo metrico*. Implicita, ma proprio per questo più suggestivo e più intrigantemente polemica, la prima cosa che si legge tra gli sciolti e le lasse del carme, è un programma artistico. Difficilissimo è il credere che si tratti di un risultato involontario dell'opera. Ma si sa che quando l'apparizione dei programmi cade in fase con la comparsa dell'artista che li attui, si può tranquillamente gridare ad un miracolo, e dei più rari.

Certo l'aura di attesa che il Soffici aveva destata intorno alle sue future opere — con quelle decise punte verso la destra letteraria delle quali, se non erriamo, i frammenti teorici e polemici di *Rete Mediterranea*, spiegavano le ragioni e dimostravano la sincera coerenza — persuadeva a cercare nei saggi che egli sarebbe venuto pubblicando, altrettante «prese di posizione». Dunque delle accoglienze toccate all'*Elegia* — tutte volte con una singolare uniformità a rilevarne il lato esterno anzichè quello intrinseco e propriamente poetico — l'autore e il provocatore è proprio lo stesso Soffici. Ma bisogna aggiungere che egli è stato preso troppo in parola; donde un equivoco che la sua recente poesia approfondisce, non che dissiparlo. Le parole «ordine» e «classicità», anche nel dominio dell'arte, hanno un significato morale prima che estetico. «Ritorno all'ordine» per un artista già maturo com'era il Soffici — e che non aveva nè ragione nè voglia di smentirsi — voleva dire ulteriore approfondimento de' suoi motivi, e per conseguenza di que' suoi ritmi, così autenticamente suoi, che gli conoscevamo. Eccolo invece che spezza i vecchi strumenti come divenuti vani, e ne chiede in prestito dei nuovi alla più grande lirica del nostro Ottocento. Era naturale che se questi strumenti non davano a divedere subito, in maniera imperiosa, la loro concreta strumentalità, si cadesse a ragionare dello strumento in astratto.

Le domande da farsi per noi sono queste: è giunto il Soffici al possesso di un mondo nuovo o rinnovato? Se sì, ha questo mondo una sua *metrica* interna che postuli lo stampo ricorrente di un verso regolare? E, in tal caso, basterà al Soffici l'aver sottratto ai grandi sciolti dell'Ottocento il «luogo comune» delle loro musiche più memorabili, per farsene l'idolo e il mito e l'emblema della sua versificazione?

In sostanza, l'*Elegia* appare la controparte autunnale della *Primavera di Arlecchino*. Il poema che oggi vede la luce è perfettamente simmetrico alla prosa che tanto ci piacque: come quella, tende ad unificare la frammentarietà pittorica delle notazioni paesistiche nella musica continua di uno stato d'animo. Si dirà che nella *Primavera* il paesaggio interveniva come *deus ex machina* a liberare dalla tragedia filosofica e sentimentale il protagonista Menalio, offrendogli la solida concretezza delle cose naturali in cambio delle ubbie metafisiche che gli avevano tormentato le sue veglie e offuscato il cervello e inaridito il cuore. E che invece nell'*Elegia* la natura autunnale con i suoi patetici e rassegnati splendori, («*Queste campagne che il fallace autunno - già di malinconia tinge....*») con gli aspetti di una pace raggiunta dopo il travaglio delle stagioni, riverbera e controlla l'alto raccoglimento che il poeta ha conseguito nel suo cuore, passata la tempesta della gioventù. Tutta la passionalità disordinata degli anni di ansia e di esplorazione si è composta in un ardore efficace e tranquillo. Dalla sua stessa contrizione di sapersi effimera, la vita ha imparato a consumarsi in luce ed in colore. Ai concitati e perplessi interrogativi che cercavano in tutte le parvenze del mondo una proiezione dell'*io*, sono subentrate oramai «più care fantasie e tranquille»; ai deliri metafisici, la certezza di un misterioso Iddio che aduna tutte le ragioni del vivere; agli abbandoni dell'amore, la religione degli affetti più sacri. («*Per la mono - Fida innocente traggo il bambinello - Mio Sergio*»). Dunque — se ne trae — là il dramma e l'inno, qui l'elegia soffusa di ricordanze. Se, per la *Primavera* andava bene una forma fratturata che registrasse i moti avventurosi del cuore e gli scatti della persona giovane — qui sarà propria la calma distesa e solenne del verso endecasillabo: una musica adatta a modulare le sfumatur più che a sbizzarrirsi negli stacchi.

Ragionamenti, a nostro avviso, più speciosi che persuasivi. Chi torni a leggere la *Primavera* si accorge subito che la tragedia filosofica di Menalio è un antefatto, supposto per giungere con sbrigate apparenze drammatiche all'inno primaverile, piuttosto che una realtà intimamente patita. Quel Menalio non si può dire che fosse sul serio torturato dai dilemmi e dalle triadi, dall'*essere* e *dal divenire*, dall'*individuo* e dall'*infinito*: tutt'al più era affaticato e nauseato dai rompicapi dei libri di metafisica. I suoi dissidi filosofici li poteva descrivere citando semplicemente i difficili testi che glie ne avevano suggeriti i termini. Più che l'angoscia dei problemi ultimi, c'era in lui il travaglio di uno che leggeva le opere divulgative dell'idealismo, correnti in quegli anni per le mani degli italiani colti: e quel lettore era abbastanza dilettante. Nel tono impetuoso e travolgente della *Primavera* interessava soprattutto il furore con cui il poeta si precipitava sulla natura. Allora il Soffici «n'était qu'un oeil»: un occhio vivo, ardente, sfavillante; ma ancora e sempre un occhio. Ora, la saggezza decantata nell'*Elegia* non è se non il termine correlativo degli ipotetici tormenti del buon Menalio: come densità e serietà etica, equivale a quelli. Che cosa conciliano, che cosa compongono le armonie di oggi? Ma proprio quei dissidi di allora: che erano assai vaghi ed impliciti. Un *atteggiamento* allora, quasi solo una simpaticissima *posa*: un *atteggiamento* anche adesso. L'autunno dell'*Ambra* si riduce, per noi, ad un giuoco di luci *psicologiche*, studiato alla maniera degli scenografi, per carezzare la natura con tinte più riposate e crepuscolari. Anche qui le riuscite del Soffici sono soprattutto descrittive. Valga la testimonianza dei vari recensori che, per citare, si sono dovuti volgere di preferenza agli squarci dove meglio brillano le qualità visive dello scrittore. Ma la concitazione della *Primavera*, favorendo i trapassi rapidi, forniva un terreno dei più adatti al germinare improvviso della sensazione, permetteva alla nota impressionistica di prendere tutto il necessario risalto, di scoppiare nella sua concentrata ricchezza. Per contro, l'aria di distacco e di commemorazione in cui l'*Elegia* è concepita, esigeva ordini ed architetture: alla immediatezza dei particolari sensibili, voleva sovrapposta una meditata composizione ed inquadratura. Ne risulta, alla fine, che la nota pittorica assume qui un non so che di remoto e di velato che la ottunde senza darle in compenso una maggior portata patetica. I suoni ed i colori suscitati da quella

(1) ARDENGO SOFFICI, *L'Elegia dell'Ambra*. Vallecchi, Firenze, 1927.

nota rimangono sospesi, i loro echi hanno alcunchè di illusorio: manca sostanzialmente la persuasione di un universo in cui tutte quelle apparenze e quegli aspetti trovino una loro patria. Per ambientarli, ci voleva davvero una nuova ed organica vista del mondo: e il Soffici l'ha sentito, ma non ce l'ha fatto sentire: il suo rinnovamento morale è rimasto la premessa latente ed ipotetica del carme — senza diventarne quasi mai la corrente animatrice.

Probabilmente l'onda del verso doveva travolgere ed assimilare questa materia ancora disgregata. Ma viene da credere che l'endecasillabo sciolto, nella forma in cui il Soffici l'ha assunto, si sia inappellabilmente chiuso sui significati e valori sentimentali affidatigli dagli ultimi suoi grandi cultori: Parini, Foscolo, Leopardi. Si è beato, e più non ode le sollecitazioni di una sensibilità diversa. Insomma, la ben nota polemica della *Ronda* sulla irrevocabilità del verso troverebbe, nel caso presente, alcune conferme impressionanti. Ecco intanto quello che è accaduto al Soffici. Ha sentito in una *cifra generica*, e del resto abbastanza adeguata, della nostra più alta poesia Ottocentesca il tono di ricordanza e di passione sostenuta ed eloquente, atto a trasfigurare i suoi fantasmi; o, fors'anche, ha precisato i suoi fantasmi sotto la suggestione di una tale cifra. Da quella poesia Ottocentesca ha dedotto un verso-tipo, un accento *generico*. Ed è caduto fatalmente, salvo poche eccezioni, nelle situazioni *generiche* di quella poesia: caratteristici la danza nel novilunio ed il ricordo della fanciulla Elisa, che paiono i saggi di un verseggiatore che si sovvenga, tutt'insieme, del Foscolo e del Leopardi: come, del resto, ogni lettore ha notato.

Di più: sotto l'impresa del Soffici circola una sottile insinuazione alla quale non si può, nè si deve, restare sordi. Egli dice di avere raggiunta un'armonia interiore: e par sottintenda che la regolarità metrica ne sia già, di per se stessa, la figurazione. Ma allora: perchè il Soffici non ha trovato una movenza sua per i suoi versi? Perchè il suo carme è così pieno di risonanze che ci conducono ad altri carmi? Il Valéry, in Francia, ricerca alcune volte i grandi modi dei lirici della sua letteratura: senonchè in lui l'assunto si giustifica sempre col dichiararsi, ed assai esplicitamente, intellettualistico e tecnico. E' lo sforzo di un ingegno che si misura; i risultati di commozione, che pure sono così reali, vogliono figurare come una conseguenza e non come uno scopo. Invece il Soffici è più compromesso colla sua metrica: le affida senz'altro un significato immediatamente espressivo: gioca su di esso, senz'altre uscite, la propria partita di lirico. Del Valéry è stato detto che appartiene alla categoria dei poeti che sono poeti perchè sanno fare i versi. Ma il Soffici che ha una diretta e ben nota originalità sentimentale viene a mettersi, con questa *Elegia*, in una singolare categoria intermedia: tra i poeti che sono poeti perchè sanno fare i versi, e quelli che sanno fare i versi perchè sono poeti.

Naturalmente noi non termineremo con i complimenti d'uso, citando i pezzi dell'*Elegia* che ci paion riusciti. E' impossibile che il Soffici si applichi all'arte senza ottenerne qualche risultato di bellezza. L'importante, oggi, è che egli esce dalle posizioni in cui tutti lo avevamo accettato, e ci costringe a discutere i suoi nuovi problemi: dei quali la validità si misura anche dalle questioni generali che trascinano seco. D'altronde, la specie dei critici che, con aria raffinata e ghiottona, si bea sui versi, ci è specialmente antipatica: tanto più che a pochissimi riconosciamo il diritto e l'autorità di farlo. Ma, tornando al Soffici — che probabilmente avrà provato un fastidio non piccolo nel sentirsi ripetere sempre gli stessi tre o quattro frammenti antologici della sua *Elegia* — diremo che il suo poema si legge con continuo diletto. Un diletto insidiato, peraltro, dal timore, un po' frequente, che l'incanto di quei nitidi versi sia in gran parte di natura puramente sensuale e che si prevalga di echi già cari al nostro orecchio per l'abitudine che ne avevamo contratta sui maggiori ottocentisti.

GIACOMO DEBENEDETTI.

Febbraio 1927.

NOTE DI TEATRO

I Pitöeff

Un attore — Giorgio — attore, pittore, avvocato, ingegnere; un'attrice — Ludmilla — che allo snob incorreggibile offre la suprema risorsa di non aver snobismi; un repertorio non mai banale; una ricerca d'armoniche fusioni, tra gli attori, ignote ai nostri pubblici; delle scenografie a tutta prima sorprendenti: chi sarà tanto esigente da voler pretendere qualcosa di più?

Eppure, tornando agli spettacoli dei Pitöeff col solito snob incorreggibile, non potevamo non pensare alle nostre randage compagnie e alla malinconia di quelle particine maldigerite, di quei repertori che non possono dimenticare le esigenze della cassetta, di quegli attori che sembran privi di disciplina e di volontà; e poi, ripensando agli attori d'oltralpe, e volendo a tutti i costi trovare fra quelli qualcuno costretto a lottare con le mille difficoltà e con i mille ripieghi di tutti i nostri, non potevamo non pensare a certe compagnie francesi, use ai palcoscenici di Tolosa e di Nancy, filodrammatici fossilizzati in tutte le retoriche; e allora, volgendoci allo snob incorreggibile che ci era al fianco, dovevamo disgustarlo del tutto dicendogli che i nostri attori son sempre stati i migliori dell'orbe, ai quali, sì, verso la mezzanotte, si ha il diritto di dir «comme»; ma con un po' di gratitudine e d'ammirazione. Sopratutto pensando a quel che potrebbero darci se potessero stabilirsi in una città per tre, quattro, cinq'anni: per poi chiederci di essere giudicati in una *tournèe* di poche interpretazioni che fossero il fior fiore di una lunga serie di tentativi, di vittorie, e di sconfitte — interpretazioni infine, giunte ognuna alla centesima replica.

Tutto ciò lo snob incorreggibile facilmente e volentieri dimentica; e, una volta tanto, lo dimenticheremo anche noi per porci di fronte ai Pitöeff come dinanzi a uno sforzo d'arte giunto alle sue possibilità estreme, e che, perciò, non chiede volonterose lusinghe. E crediamo che questo, per degli artisti, prima di un giudizio, possa forse esser l'elogio migliore.

* * *

Dapprima è il Pitöeff scenografo che ci sorprende. Ma le sue scenografie si giovano di qualcuno dei vari tentativi che han segnato l'ultimo risveglio della nuova scenografia, intesa alla condanna del realismo, della tela-dipinta e della ribalta.

Volumi lineari, luci psicologiche, stilizzazioni sapienti, fondali monocromi, fanno di questa eccezione un'eccezione addomesticata: in cui il pregio maggiore è il gusto che quegli elementi frammentari tenta di fondere in un'atmosfera-ambiente, con un profondo e pervivace desiderio d'interpretare l'opera del poeta-desiderio che sovente si esaspera e giunge all'arbitrio. (Riconosciamo dei limiti all'opera dell'interprete. Ma ove questi consideri quella del poeta come un pretesto, a nostra volta dovremo considerare le sue interpretazioni come un'opera autonoma — geniale o sacrilega — variazione su di un tema che si vorrebbe poter dimenticare. Perciò riconosciamo nei quadri scenici de *La dame aux camelias* suggestioni maliziose ed efficaci).

Ma dove l'interpretazione vuol essere veramente interpretazione, non possiamo dimenticare la povertà degli elementi dell'*Amleto*, o la banalità le *La puissance des ténèbres*, o il giuoco-trovata de *L'âme en peine* o di *Celui;* e ci pare che uno dei limiti maggiori di questa che vorrebbe essere una compiuta forma scenografica sia proprio da essa stessa rivelato nel *Revizor* e in *Mademoiselle Bourrat*, inquadrato in ambienti rigorosamente realistici. Pitöeff che rinuncia a Pitöeff ancora una volta ci suggerisce che la sua non è una nuova scenografia, espressione di un artista che abbia raggiunto una sua necessaria sicura personalità: ma i saggi di chi — con grande ingegno e con grandissimo gusto — usufruisce delle scoperte e dei ripieghi dei varii scenografi, senza trasformarli in una nuova unità. Craig, Tairoff, Meyerhold, persino Appia, persino Ricciardi, posson essere agevolmente ritrovati nelle varie interpretazioni del Pitöeff: al quale mancano però le coraggiose amplificazioni di un altro *pout-pourriste* della messinscena (Reinhardt), ben altrimenti scaltro, e opportunista, e geniale.

E ricordando infine le migliori interpretazioni del Nostro (*Sainte Jeanne, Orphée*), in cui le sue scenografie han raggiunto caratteri veramente inconfondibili, forse potremo finalmente scorgere quali siano le vere possibilità originali del Pitöeff scenografo: che ha bisogno di uno spazio almeno a quattro dimensioni, dove il sottinteso possa liberamente e magari esageratamente giocare, dove l'ironia raramente si trasformi in sarcasmo o addirittura in umorismo, e mai non abbandoni le rarefatte atmosfere di quei mondi volutamente di cartone, gioco di bimbi adulti troppo scaltri o troppo ingenui.

* * *

Dall'una all'altra delle molteplici manifestazioni di un interprete o di un complesso d'interpreti l'esigenza fondamentale è pur sempre quella dello stile.

Duttile, armonico, ci appare dapprima il complesso d'attori che il Pitöeff ci presenta. Ma lo stile che individua quel complesso si rivela poi ben presto, da una sera all'altra, come il risultato di uno sforzo che, conoscendo perfettamente i suoi limiti, ha saputo calcolarsi quei limiti in esigenze minuziosamente predisposte.

Ad ognuno dei suoi attori il Pitöeff — magnifico disciplinatore, raro animatore — ha costruito una fisionomia spirituale immutabile, ben sottolineata dalle facoltà fisiche di ognuno. Il tozzo, grasso, gorgogliante collero più o meno represso (Larive); l'ocidulo allampanato che si protende in falsetti (Vermeil); lo smanceroso che sempre s'atteggia come in una lentissima danza, morbido ed arrendevole (Penay); il papelardo corazzato di buon senso, asprigno e risoluto anche nelle vesti di un Monsignore (Jean d'Yd); il vecchietto timido e balbuziente (Hort); la donnicciuola scema e truccata (Grinewsky); la virago insofferente ed arcigna (Sylvère): si schierano dinanzi alla riserva di quattro o cinque modeste figure, diligenti ed incolori.

Così quell'insieme d'attori è stato ridotto a disciplinatissimo complesso strumento, ma immutabile nelle sue possibilità. Non sono gli interpreti che s'adeguino all'opera del poeta, trasformandosi di volta in volta, riconoscibili soltanto dallo stile d'ognuno o del complesso: ma è l'opera del poeta che è costretta ad adattarsi all'immutabile schema degli interpreti. Quando avviene l'accordo delle opposte esigenze, ne risultano interpretazioni veramente notevoli, una delle quali indimenticabile (*Sainte Jeanne*); ma quando si verifican degli urti fra le esigenze del dramma e le singole possibilità personali (*Puissance des ténèbres, Revizor, Hamlet, Celui qui reçoit les gifles*) ci si avvede allora che la compagnia dei Pitöeff può apparire come un complesso d'attori che le loro limitate forze native san costringere in uno sforzo che — soltanto per la loro volontà, la loro rigida disciplina, e la loro passione — ben raramente dello sforzo conserva l'impronta.

In questo complesso, due attori nettamente si staccano dagli altri: Giorgio e Ludmilla. Per dirla col Bacchelli, «Giorgio Pitöeff è certamente un cattivo attore. Gesticola e si atteggia con una volubilità monotona ed inutile mal mascherata d'intenzioni parodistiche e stilistiche; la marionetta, come dicono i metafisici teatranti, chè la sua è soltanto incapacità di star quieto, questo possiamo dirlo. E non parlo delle pose inverosimili, affettate e sconvenienti, che prende gingillandosi, piroettando, buttandosi a giacere bocconi o supino, fuor di luogo e fuor di tempo. Della sua azione in scena resta il ricordo d'una perpetua giravolta attorno alle seggiole e ai tavolini». Aggiungeremo che le conquiste migliori del Pitöeff attore son raggiunte col gioco di un volto pallido sorgente da un mantello nero, su di un fondale nero, in una zona d'ombra: col serpentino profilo di un corpo disegnato da una maglia a squame dorate; o con certi abbandoni tetri e sconsolati delle lunghe braccia dinoccolate. Ma fate che quelle braccia tornino ad agitarsi, e che torni a sgorgare quella sua parlata afona e violenta, e allora rimpiangerete quei pochi istanti in cui, col suo indubbio talento di compositore di quadri animati, era riuscito a disciplinare anche la sua persona come elemento di quei quadri.

Ludmilla Pitöeff, invece, è una nobile autentica attrice. Crediamo inopportuno e almeno precipitoso il paragonarla alla Duse o alla Réjane, come altri han fatto. Non c'è nulla, in lei, d'ibsenianamente scavato o d'intimamente declamato. C'è invece una timida gelosa freschezza di sensazioni che si rivela come in un continuo stupore. Prima d'accettare il dolore o la gioia essa infantilmente se ne stupisce, trasalendo; e poi subisce il suo calvario o può liberare la sua gioia, incredula attonita in un tremito presago. Pare che la vita delle sue creature sbocci da un'estatica clausura; perciò la sua gamma d'espressioni è sempre efficace, anche se sovente si ripete.

* * *

Dobbiamo esser grati a chi ha voluto che anche ai pubblici italiani fosse rivelata l'arte di Pitöeff, che son tra i più significativi interpreti teatrali del tempo nostro, e che al calore della passione ed alle intuizioni potenti, han sostituito il lento tormentoso travaglio dell'*intelligentia*. Sono un'espressione, forse esasperata, e perciò tanto più chiara, nel suo cerebralismo, di questo non breve periodo d'aridità e di tormenti, di fredde audacie e di buie incertezze. Ma nella coscienza dei pubblici migliori, si sta diffondendo una sorda stanchezza di dover sempre e soltanto capire — o di fingere di capire: e sta per risorgere il desiderio di tornare a soffrire con le sofferenze del poeta. Quando quel desiderio, anche sui palcoscenici, si sarà ritrovato nelle nuove *personae*, forse l'arte dei Pitöeff potrà apparirci come il raffinato segno di un'arte di decadenza.

MARIO GNOMO.

Con i numeri di giugno e di luglio-agosto Il BARETTI farà uno sforzo per riconquistare la regolarità della pubblicazione, in modo da poter uscire, dal settembre p. v., puntualmente nella prima quindicina del mese.

Se però i nostri abbonati desiderano che questo sforzo riesca; se apprezzano quanto si è fatto per migliorare continuamente il nostro foglio e renderlo più degno della sua missione: devono anch'essi aiutarci procurandoci nuovi abbonati e, prima di tutto, inviandoci regolarmente l'importo dell'abbonamento per il 1927.

Beethoven e Bettina Brentano

.. Accanto alla maschera di Beethoven, a quella gran fronte incurvata, a quella stanca bocca che sembra portare il peso dell'angoscia mondiale, — ecco affacciarsi ad un tratto Bettina Brentano: — una personcina sottile e instancabile, una gran capigliatura bruna scendente a riccioli sulle spalle, due occhi ardenti ora pieni di sorriso ora profondi come il mistero, una bocuccia garrula dalla malizia inesauribile. Ventiquattr'anni.

Ed ecco dietro Bettina profilarsi nell'ombra, colossale, il più gran poeta dei suoi tempi, drappeggiato nella sua olimpica quiete, nume a cui salgono tutti gli incensi, a cui tutti parlano tremando un poco.

Solo Bettina non trema. Lo adora, ma non trema; gli dedica la sua vita, vive di lui, sogna di lui, diverrà scrittrice per innalzargli il più bel monumento che sia stato eretto al suo genio — «il Carteggio di Goethe con una bambina» — ma non trema; lei la figlia di Massimiliana Laroche nei cui dolcissimi occhi Goethe giovane ha trovato le più pure ispirazioni del suo «Werther», lei, la figlia di un italiano, italiana nel sangue e nella fantasia, rediviva Mignon.

Ed ecco che al Gloriosissimo ella osa gridare: «O Goethe, tu ti sei macchiato di una triplice empietà: non capisci la musica, temi la morte, e non hai religione». Ma lo convertirà lei, Bettina, e più si proporrà di convertirlo dopo che a Vienna, in un aprile indimenticabile, avrà conosciuto Beethoven; dopo che avrà udito Beethoven dirle col suo triste volto butterato dal vaiuolo, divinamente brutto, divinamente bello: «Nevvero che parlerete di me a Goethe?».

Della lunga lettera che Bettina scrisse a Goethe subito dopo il suo incontro con Beethoven, solo un frammento rimane: «Quando vedo uno che ti ama così fedelmente e intimamente come questi di cui ora ti parlerò, io dimentico tutto il resto del mondo... Lo trovano brutto e misantropo, ma l'amore che nutre per te gli ha posto una corazza che lo difende contro tutte le debolezze. E adesso sta attento: davanti a costui sorge e tramonta il mondo intero...»

Il resto di questa lettera che cominciava così piena di promesse andò purtroppo perduta.

Ma quando, dopo la morte di Goethe, Bettina riprese in mano le sue lettere al poeta e del suo poeta a lei, e integrandole coi suoi sogni e coi suoi ricordi, ne trasse quell'eccezionalissimo libro che è il *Carteggio di Goethe con una bambina* anche la distrutta lettera su Beethoven tornò a rivivere, e il creatore delle Nove Sinfonie sotto la penna di Bettina tornò a riprendere quella mitica grandezza che faceva esclamare al Sainte-Beuve:

«Ce Beethoven de Bettina Brentano a la grandeur d'un figure de Milton».

Comincia la lettera del «Carteggio» poco mutando dall'autentica: «quand'io vidi costui di cui ora ti voglio parlare io dimentico tutto il mondo, sparisce il mondo anche ora quando il ricordo mi afferra». Seguono parole estatiche sull'arte di Beethoven: «Io sono molto giovane ma son certa di non errare quando dico (ciò che ora forse nessuno comprende o crede) che egli procede di gran lunga in testa a tutta l'umana civiltà e chi sa se mai lo raggiungeremo. Possa soltanto egli vivere finchè il sublime enigma che è nel suo spirito sia giunto alla sua più alta maturazione, possa egli pervenire alla sua meta ultima, allora ci lascerà tra le mani la chiave di una iniziazione celeste, che ci porterà di un gradino più in su verso la vera Beatitudine.

«A te, o Goethe, posso ben confessarlo che io credo a un divino fascino, elemento della natura spirituale; questo fascino Beethoven lo esercita nella sua arte; tuttociò che egli te ne dirà è magia pura, ogni atteggiamento procede in lui dall'organizzazione di un'esistenza superiore, e egli stesso si sente il fondatore di una nuova base sensibile per la vita spirituale. Tutta l'umana attività si svolge accanto a lui come il meccanismo di un orologio; egli solo, liberamente, crea da sè ciò che ancora non fu intuito nè creato; e che significherebbero i rapporti mondani per costui che si pone al suo sacro cotidiano lavoro prima che il sole spunti, e dopo il tramonto quasi non ci vede più? che dimentica il nutrimento del corpo, e dal flutto dell'entusiasmo è portato in volo, via lontano dalle piatte spiaggie della vita comune? Egli stesso mi disse: «Quando apro gli occhi son costretto a sospirare poichè ciò ch'io vedo è contrario alla mia religione, e io devo disprezzare il mondo che non sente che la musica è rivelazione più alta che la saggezza e la filosofia; essa è il vino che esalta a nuove creazioni, e io sono il Bacco che esprime per l'umanità questo splendido vino e le dà quest'ebbrezza dello spirito».

Ed ecco il grido della solitudine del Titano: «Non ho un amico, devo viver solo con me, ma so che Dio, nell'arte mia, mi è più vicino che non sia agli altri uomini; e io tratto con lui senza paura, perchè sempre l'ho riconosciuto e capito. Anche per la mia musica non temo nulla, essa non può avere sorte infelice; chi la capisce si libererà necessariamente dalle miserie che gli altri uomini trascinano con sè».

Segue la narrazione piana eppur grave dell'incontro: «... Mi avevano detto che egli era assolutamente misantropo e rifuggiva dal con-

versare con chicchessia. Non osarono accompagnarmi; dovetti andar sola a trovarlo; egli ha tre abitazioni dove si nasconde a turno, una in campagna, una nel centro di Vienna, una sui bastioni... Lì lo trovai al terzo piano; senza farmi annunziare entrai, egli sedeva al pianoforte — io dissi il mio nome — egli fu cordialissimo e chiese se volevo udire un *lied* che aveva composto allora. Poi cantò — con voce così acuta e tagliente che la mestizia di essa passava nell'uditore — cantò la canzone di Mignon «Non conosci il paese ove fiorisce il cedro?» «Nevvero che è bello! — disse quando ebbe terminato. Si rallegrò della mia approvazione festosa. — La maggior parte degli uditori — disse poi — si *commuovono* alle cose belle; questo però non sono *nature artistiche*; gli artisti sono focosi, essi non piangono!».

Dopo aver cantato un altro *lied* di Goethe: «Trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe»: — «Le liriche di Goethe — disse Beethoven — hanno un gran potere su di me, non solo per il loro contenuto ma per il loro ritmo; io sono ispirato ed eccitato a compor musica da quelle sue parole che, come se animate da uno spirito, si costruiscono un loro ordine superiore e portano in sè il segreto dell'armonia».

Quando Bettina terminata la visita se ne va, Beethoven vuole assolutamente riaccompagnarla, e per tutta la strada parlano d'arte.

Come molti sordi Beethoven parla forte, quasi grida; è vestito male, ha in testa un gran cappellaccio sbertucciato, e la gente si ferma a guardare: «Ci voleva un certo coraggio» — commenta sorridendo Bettina — Ma egli parlava con tale passione e diceva cose sì nuove e belle, che ella non si accorge più della molesta curiosità dei Viennesi.

«Da quel dì — prosegue a narrare Bettina — egli viene ogni giorno o io vado da lui, e per questo io trascuro società, musei, teatri e fin la torre di Santo Stefano...»

Vanno a passeggio pei viali di Schönbrunn o lungo le aiuole di qualche villa arciducale: «Io andai con lui in un giardino meraviglioso in piena fioritura; tutte le serre erano aperte. Il profumo stordiva».

Parlano.

Bettina ha narrato quei colloqui. Poi son venuti i critici e han detto che erano inventati, che Beethoven non parlava così.

Fortunatamente però dopo son venuti altri critici e han detto che, con una donna come Bettina, Beethoven poteva perfettamente parlare così. E hanno giudiziosamente osservato che, per quanto geniale proprio tutte da sè Bettina queste cose non poteva averle inventate, nè altri che Beethoven poteva averle pensate.

«Lo spirito tende ad una universalità senza limiti — avrebbe detto Beethoven — dove tutto nel tutto forma una corrente dei sentimenti che derivano dal pensiero musicale puro e senza si dileguerebbero inavveduti; questa è l'*armonia*, questa si esprime nelle mie sinfonie dove la fusione delle varie forme naviga e ondeggia in una sola corrente fino alla meta. Lì si sente che in tutto ciò che è spirituale vive un elemento eterno, infinito, e inafferrabile».

«Parlate a Goethe di me! — dice ancora Beethoven — ditegli che vada a sentire le mie sinfonie e allora riconoscerà meco che la musica è il solo ingresso incorporeo in un mondo superiore della conoscenza, di quel mondo che abbraccia l'uomo, ma che questi da solo non potrebbe abbracciare. Bisogna possedere il ritmo dello spirito per comprendere l'intima essenza della musica: ella ci dà l'intuizione e la inspirazione delle scienze divine; e ciò che lo spirito vi percepisce sensualmente, è incarnazione dell'intelligenza. Benchè molti spiriti vivano di musica come si vive d'aria, è tuttavia cosa ben diversa comprendere la musica coll'intelligenza; ma pochi son capaci di questo, poichè come migliaia di persone si sposano per amore e dell'amore non han mai la rivelazione, per quanto ne compiano la materialità, così migliaia di individui han commercio con la musica e tuttavia non han mai la rivelazione di essa. A base della musica come di ogni arte sta una finalità morale, poichè ogni vera creazione è un progresso morale. Sottomettersi alle sue leggi imperscrutabili, in grazia di queste leggi guidare e domare il proprio spirito sicchè le sue rivelazioni possano affluire a lui, questo è il principio isolatore dell'arte; lasciarsi disciogliere nelle sue rivelazioni questo è l'abbandono all'elemento Divino che tranquillamente signoreggia le forze scatenate e così permette alla fantasia di raggiungere la sua più alta efficienza...

«Musica è il suolo elettrizzato in cui lo spirito vive, pensa, crea; la filosofia non ne è che la scarica elettrica... Ogni vera opera d'arte è indipendente; più potente dello stesso artista che l'ha prodotta, ella ritorna alla sua fonte, alla divinità, e coll'uomo non ha altro rapporto che di testimoniare attraverso lui della rivelazione divina».

«Ieri sera — annota Bettina a chiusa di questi colloqui — ho scritto tutte queste cose dettemi da Beethoven; stamane gliele lessi. — Ho davvero detto questo? — diss'egli. — E allora vuol dire che ho parlato in un'estasi (dann hab' ich einen Raptus gehabt) — Rilesse ancora attentamente, quà cancellò, là scrisse tra le righe, perchè quel che gli importa è che tu, o Goethe, lo capisca».

A parte l'espressione «einen Raptus gehabt» cio tutti i biografi del Sinfonista riconoscono schiettamente beethoveniana, chi non sente che particolari come questo non s'inventano!

Una volta Bettina vede Beethoven dirigere un'orchestra durante una prova. La sala è vuota, pochi lumi sul palcoscenico che gettan luce sul maestro: «Stava lì così fermamente risoluto, i suoi gesti e il suo volto esprimevano la perfezione della creazione sua, non un soffio, non una vibrazione nella sala era arbitrario, tutto era trasportato nella più cosciente affinità dalla colossale presenza del suo spirito». E a Bettina sfugge l'estatico grido: «Oh Goethe! nessun imperatore e nessun re ebbe simile coscienza del proprio potere e che ogni forza deriva da lui». Anche al principio della lettera aveva detto: «E' Beethoven costui di cui ti parlo presso il quale io ho tutto dimenticato e — perdonami Goethe! — anche te!».

BARBARA ALLASON.

GLI STUDI CRITICI

Lorenzo il Magnifico

AUGUSTO GARSIA, *Il Magnifico e la Rinascita*, Firenze, L. Battistelli ed., 1923.
EDMONDO RHO, *Lorenzo il Magnifico*, Bari, G. Laterza ed., 1926.

Le definizioni moderne e vulgate delle poesia del Magnifico derivano, come da natural sorgente, da' giudizii, apparentemente opposti nelle conclusioni, e procedenti di fatto da premesse e motivi fra loro lontanissimi e discordanti, del Carducci e del De Sanctis.

Ristampando per l'editore Barbèra nel 1859 una larga scelta dei componimenti letterari del Medici, il Carducci vi prepose, a guisa d'introduzione, un ampio saggio, che è tra i migliori della sua giovinezza per l'eleganza costruttiva e formale, e, dispiegandosi negli ampi giri dei periodi classici e togati, qua e là si corrobora di spunti personali e di battute polemiche. Il problema che alla mente del giovane critico si propone è d'ordine piuttosto letterario che estetico: risponde pertanto alla forma esteriore del discorso, che è quella appunto caratteristica della critica classica. Le opere del Magnifico trovano in questo quadro ampia giustificazione e vengon ricollocate sapientemente, nel loro aspetto tecnico, e magari grammaticale, fra le altre del Quattrocento, come modello letterario degno ancora d'attenzione e di studio. Peraltro a questo interesse del letterato si mescolano, nelle pagine del Carducci, non so che ansia d'una poesia, che sia sincera espressione di umanità — onde, forse a torto, Lorenzo vi appare quasi «prenunziatore dell'età moderna», fra il Poliziano imbevuto di antichità classica ed il Pulci profondato ancora nelle «fantasie ardite e selvatiche» del medioevo -; e anche certi pregiudizi politici del maremmano, che l'inducono a cercare nelle «Rime» e nelle «Selve» «il poeta giovine non anche guasto dal costume del dominare» e a vedere nelle opere posteriori del Medici la forma men lucida e tersa, perchè «le passioni e macchinazioni della politica dovettero schiantare a forza alcuna cosa della sua facoltà di poeta e la fantasia intorbidare e gli affetti dolorosamente contrarre». Tutto il saggio d'altra parte è sorretto da un'onda di simpatia vivace, se pur contenuta, la quale ispira al Carducci giudizi originali ed acuti, specie sulle opere singole, e lega insieme i diversi motivi d'interesse — letterario, linguistico, storico ed umano — rivolgendoli ad un medesimo scopo di totale e cordiale intelligenza.

Nelle pagine invece dedicate al Medici dal De Sanctis, nella sua *Storia*, cercheremmo invano una simile affinità intellettuale fra critico ed autore: perchè allo storico della letteratura non importa il problema formale, nel suo aspetto tecnico o meramente retorico: e in lui predomina la pura considerazione estetica dello scrittore preso ad esaminare. Nel che deve trovarsi la ragione, come del tono del discorso più distaccato e, direi, superiore, così del giudizio quasi assolutamente negativo. Il quale giudizio deve tanto meno indurre stupore, quanto più si tenga conto del fatto, che l'analisi delle opere di Lorenzo viene dal De Sanctis svolta quasi tutta in forma di parallelo fra quelle e le poesie del Poliziano. Inoltre piace al critico mostrarci nel Medici quasi soltanto un tiranno «corrotto e corruttore», d'una corruzione che si ammanta di «tutte le grazie e le veneri della coltura»: e da questo giudizio unilaterale (che ha d'altronde il suo posto e la sua giustificazione nel grande e complesso quadro storico del Napoletano) egli viene indotto a negare a torto sincerità d'ispirazione ad alcune opere di Lorenzo, come alle *Laudi*, e di altre a deformare o ridurre la reale importanza.

Dalle pagine del De Sanctis, come già da quelle del Carducci, appare la molteplicità dei motivi d'ispirazione, onde trae argomento il Medici alle sue composizioni poetiche: senonchè, mentre il Carducci espose questi motivi uno accanto l'altro e parve non vedesse neppure il problema della necessità d'accordarli, il De Sanctis invece volle disegnare una figura armonica e bene individuata e pertanto sacrificò certa varietà e larghezza di idee e di sentimenti, propria dell'uomo di cui prendeva a discorrere, mettendo sopra ogni altra cosa in rilievo la nota della «sensualità illuminata dall'allegria e dall'umor comico».

In un periodo successivo le interpretazioni de' due critici illustri furon riprese, allargate, qua e là corrette da altri. E mentre il problema culturale delle fonti, già accennato a larghe linee dal Carducci, forniva lo spunto a parecchi studi di indole filologica (ricorderemo, fra i più utili ed interessanti, quello dello Scarano sul platonismo nelle poesie di Lorenzo, dall'*Altercazione* alle *Selve*, quelli del Thomas e del Flamini sul *Canzoniere*, quelli dello Schiavio-Lena sull'*Ambra*, del Simoni sul *Corinto*, del Bonardi sulle rime spirituali); si acuiva anche per altro lato l'interesse d'alcuni critici per il problema propriamente estetico suggerito dalla complessa opera del Medici, prendendo forma quasi sempre in una specie di difficile ricerca, di quale, fra gli aspetti discordanti di questa poesia, dovesse ritenersi più degli altri sincero, più profondo più rappresentativo. E il Nencioni per esempio, non senza superficialità, specie nei riaccostamenti con lo Zola e il Burns, e pur accettando genericamente la formula del «gran dilettante, per cui tutti i motivi poetici sono buoni», mise in luce abilmente del suo autore il realismo e l'impressionismo, dando vita in tal modo a definizioni che, sebbene alquanto affrettate, ebbero non poca fortuna. Altri insisteva sull'epicureismo e la sensualità dello scettico tiranno, additando il massimo risultato della sua arte nei Canti carnascialeschi e rifiutando, sulle orme del De Sanctis, le poesie religiose; altri infine metteva in una luce più vera gli elementi platonici e mistici dell'anima di Lorenzo, mostrandone la sincerità e l'importanza. Intanto gli storici, rinunciando al tono di panegirista del Roscoe così come alle invettive repubblicane del Sismondi, ricostruirono a poco a poco secondo verità la figura umana del Magnifico, signore ed artista: onde andava sempre più perdendo valore, sino a dileguarsi, il motivo politico del tiranno corruttore, inteso ad addormentare fra le feste del bello e dell'arte il fuoco delle passioni partigiane. La pubblicazione della vera *Nencia*, fatta nel 1907 dal Volpi, induceva alcuni, tra cui l'Orvieto, a pensare, se non si fosse per avventura esagerato nell'insistere sull'elemento comico e parodistico di questa poesia. Come anche l'osservazione più attenta delle opere particolari mostrava l'attività poetica del Medici rivolta con uguale intensità verso mète diverse e talora opposte, e induceva a riflettere sulla duplicità del carattere di Lorenzo, già testimoniata dal Machiavelli. «Neanche a volere — osserva oggi il più recente critico — la molteplicità del Magnifico non la si poteva negare». E allora: come uscir fuori dall'intricato groviglio? Si riaffacciava — soluzione apparentemente unica e suggestiva, sebbene non nuova — la definizione del poeta «dilettante». Ma contro di essa reagiva subito l'animo di ogni lettore di gusto, che avesse sentito, nei poemetti come nel dramma sacro, nelle ballate licenziose come nelle orazioni e nelle laudi, una vena di poesia vera e sincera.

Pochi anni or sono Augusto Garsia ha voluto darci sul Magnifico, come su «l'uomo rappresentativo per eccellenza dell'età sua», un saggio che fosse, per quanto è possibile, compiuto e definitivo. Basta leggere il minutissimo indice analitico, che precede il volume, per intendere qual sia il pio ed orgoglioso desiderio dell'autore: desiderio che ben risponde d'altra parte all'indole della moderna critica, la quale, evitando per lo più le minuzie filologiche, cerca le vaste sintesi estetiche o storiche e poggia veramente, nei migliori, tra i quali è certo il Garsia, su una coltura tanto più larga e varia, quanto meno speciale e approfondita in una determinata direzione. L'amoroso interesse del critico per il suo autore si rivela nell'onesta e solida preparazione bibliografica come nella vastità delle intenzioni e persino in certa insistenza, non priva di pedanteria, su alcune formule generiche ed astratte, alle quali il Garsia vien di tanto in tanto a riferirsi, come a ritornelli convenuti. Proprio questa larga impostazione storica del libro, che pure ne costituisce in parte il pregio; questo voler rappresentare in Lorenzo tutta l'età sua e dar fondo a problemi complessi — medioevo, rinascita, rapporti fra l'uno e l'altro periodo storico — che mal possono entrare di scorcio nel quadro di poche pagine; questo amore delle formule poco consistenti e poco perspicue, intorbida e guasta tutto il saggio del Garsia, rendendone la lettura difficile e faticosa.

Muove il critico da un'introduzione, troppo lunga e quasi assolutamente inutile, nella quale egli si è proposto di mostrare e spiegarci il passaggio dall'età di Dante a quella di Lorenzo. Fondandosi su un concetto espresso dal Volpe nel 1905, — che «il paganesimo è uno stato d'animo e una condizione di vita naturale per le popolazioni mediterranee, quando l'incubo religioso non le prostra» —, si studia di mostrare come la rinascita pagana sia stata possibile solo per opera del cristianesimo medievale, «perchè se il cristianesimo ha distrutto una civiltà, il cristianesimo stesso è - non può non essere - il fermento e la leva perchè questa civiltà rinasca». Nell'impossibilità di riassumere, ho scelto fra i molti concetti quello che mi pareva più importante e più suggestivo, non volendo d'altra parte insister troppo su certe poco peregrine dissertazioni, che ci presentano il medioevo come l'età della fede, e il rinascimento come l'età della riflessione. Ma anche quel concetto, così vago e metafisico qual'è, ha poi soltanto l'apparenza e non la sostanza d'una spiegazione storica, vale a giustificare la continuità dei sentimenti e delle idee dal Trecento al Quattrocento, assai meno che non una folla di piccoli fatti particolari. D'altra parte, proprio ci sarà bisogno, per intendere il Magnifico, d'un preludio così astratto e generico?

Al Garsia pare di sì: perchè su queste basi così fragili costruisce tutta una serie di facili architetture; e a questi concetti si riallaccia nell'ultime parole del libro, là dove definisce Lorenzo «lo scettico idealista, che ascoltando la voce del popolo vuol rubare al Medio-evo la gran fede d'amore e fonderla con la consapevolezza del Rinascimento». A noi invece non pare che tanto sfoggio di ragionamenti aridi e troppo spesso campati sul vuoto sia necessario per dimostrare una realtà che par semplice e naturale al profano: cioè che fra due periodi storici consecutivi non può esistere soluzione di continuità, e che pertanto è verosimile che Lorenzo accogliesse, con molti elementi dell'età moderna, alcuni anche caratteristici dell'età medievale. Francamente perciò, nel libro del Garsia, ci interessano assai di più le analisi e le riflessioni particolari.

All'introduzione ora descritta egli fa seguire una minuta esposizione dell'opera letteraria del Magnifico «nei rapporti psicologici con le proprie fonti»: esposizione che occupa la parte maggiore del volume, ed è alquanto monotona a dire il vero, e priva di organismo, ma ricca di notazioni singole giuste ed originali, tra le quali ci è grato ricordare — ottimo esempio — quelle che si riferiscono alla «Rappresentazione di San Giovanni e Paolo» e agli «Amori di Venere e Marte».

Nell'ultima parte del suo libro, il Garsia affronta finalmente il problema essenziale, del quale era venuto svolgendo, in ogni loro aspetto, i dati e le premesse, con analisi così insistente e minuta. Qual'è il carattere distintivo dell'anima del Magnifico? E fu egli veramente poeta? Il disegno dell'indole di Lorenzo è tracciato con intelligenza e con finezza. Il Garsia vede nel Medici «un fondo immutabile di consapevolezza;.... un desiderio intenso di ricercare e di provare quanto sfortunatamente la natura sua non gli offre; un bisogno incalzante di porsi in cento anche opposte condizioni di spirito, senza che l'una rompa l'adito alle altre e senza impegni per l'avvenire, epperò un amore, un'ebbrezza dell'esteriorità e del gesto, e un soffrire a fior d'anima»: insomma un atteggiamento misto di sensualità, di cerebralità e di estetismo: atteggiamento che non esclude, anzi importa necessariamente, una vena di malinconia, figlia dello scetticismo e della stanchezza fisica e spirituale.

Anche l'analisi delle singole opere poetiche di Lorenzo è spesso assai efficace. Ma è difficile, anche per lo stile faticosissimo ed ansimante del Garsia, intendere come e fino a che punto egli definisca sinteticamente la poesia del suo autore. Pare che per questo lato il Medici debba esser tenuto in considerazione soprattutto in quanto sensitivo. «Nella descrizione del paesaggio Lorenzo meno lavora di maniera che nell'espressione dei propri sentimenti per la donna: perchè appunto lì si tratta di descrizione, qui di espressione di stati d'animo». E anche più chiaramente: «Solo dov'è il sensitivo in Lorenzo, ivi è il poeta e l'artista. Egli deve *vedere*. Vedrà con gli occhi della fantasia o del ricordo classico; metterà sì delle personificazioni; imaginerà, trasformerà in se stesso l'impressione prima della realtà: questo non importa: egli deve vedere per sentire. Egli gli stati d'animo li esprime spesso con i paragoni con la realtà: con le luci e le linee». Ricompare qui, sebbene quasi di nascosto, il proposito, comune a tanti critici, d'isolare un aspetto dell'opera e dell'anima del Magnifico, per metterlo sopra tutti gli altri, quasi fosse l'unico, o per lo meno il solo sincero. Del che può trovarsi una conferma nel fatto, che opere d'indubbio valore, quali le *Laudi*, la *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo* e le *Orazioni* non hanno potuto esser dal Garsia giustamente valutate e spiegate. Lo sforzo di giungere ad una visione sintetica è evidente in questo saggio, persino attraverso la durezza, l'oscurità e la prolissità del discorso: ma a questa sintesi poi sfuggono troppi elementi, oppure vi entrano soltanto, ed ingiustamente, come valori negativi. Così la cerebralità, per esempio, e l'estetismo, sui quali pure il Garsia ha prima insistito. E anche tutta una larga parte dei risultati poetici del Magnifico non può esser accolta nei quadri troppo ristretti della sensualità visiva. Il Garsia è ritornato, quasi senza accorgersene, al giudizio severo del De Sanctis; come si può veder meglio, quand'egli si domanda se l'opera del Medici sia vera poesia o no, e, ad esprimere il senso d'insoddisfazione, che dinanzi ad essa prova ogni lettore di gusto, anche se sia disposto ad intenderne il reale valore, preferisce chiamarla *arte*, con termine ambiguo invero, ma che pur vale in qualche modo a significare la sua sensazione. «La poesia di Lorenzo consiste in massima parte nella sua arte». Egli «è grande artista, per il fatto che sa trattare gli argomenti diversi con dissimil voce». Ma «certo, se noi cerchiamo dal Magnifico una tal arte che sia la *necessaria* esplicazione di un'intimità poetica come in Dante, vanamente c'illudiamo di trovarla».

Se dal libro che abbiamo esaminato passiamo a quello pubblicato di recente dal Rho, ci troviamo come in un altro mondo. E non solo perchè, quanto lo stile del Garsia era abbondante, contorto ed oscuro, tanto quello del giovane critico torinese è limpido, scorrevole, succinto. Bensì assai più perchè ad un problema così largo, che appariva spesso generico, se n'è sostituito uno tanto più preciso e concreto, quanto più ristretto: un discorso sull'essenza e sui limiti della poesia di Lorenzo ha preso il posto d'una costruzione, che oscillava incerta fra la storia e la psicologia.

Il Rho non accetta le varie definizioni del Magnifico escogitate dal Carducci in qua. Secondo lui «i critici, sconcertati dai numerosi e diversi Lorenzi che sfilavano dinanzi ai loro occhi, si sono appigliati al peggior partito, quello di cercare il vero tra i falsi». Senonchè «il *vero Lorenzo* non è nè il platonico nè l'epicureo, nè il mistico nè l'incredulo, nè il poeta nè il politico: è tutti questi insieme, armonizzati in un'individualità che ebbe da natura il dono di fondere in una le cose più disparate». Questo dono consiste in «una prodigiosa capacità adesiva fatta d'intelletto e di sentimento insieme». Nè si potrà chiamarlo il Medici dilettante, «perchè la sua capacità adesiva significava un felice esaurirsi nel mo-

mento, chiuso e perfetto in se medesimo e senza legami col successivo: a qualunque cosa egli attendesse, in *quel momento* tutto lo sua anima si concentrava in quell'unico oggetto. Questo giustifica come i più opposti valori coabitassero in lui senza urtarsi: tutto mistico in un istante, tutto sensuale in un altro, non mai mistico e sensuale in un istante medesimo, come suole avvenire a certi disordinati spiriti moderni. Siffatto atteggiamento spirituale può parere eminentemente disposto all'operosità varia e continua, ma ho in sè i suoi limiti e le sue deficienze, essendo recettivo assai più che creativo ». Anche per questo lato però Lorenzo « è forse l'individuo più rappresentativo dell'età sua »; infatti, dopo il raccoglimento e la concentrazione del medioevo, « l'orgoglioso tentativo della Rinascenza approda a un superficializzarsi della vita ».

Abbiamo largamente riassunto le idee del primo capitolo di questo libro, per mostrare al lettore qual sia l'atteggiamento del Rho di fronte al problema critico, così come esso s'è venuto configurando fra tanti studi ed interpretazioni discordanti. Rifiutate tutte le formule, liberata la mente do ogni preconcetto, il Rho ho voluto farsi totalmente disposto ad accogliere ogni voce di poesia che risuonasse nelle opere del suo autore. Di questo suo atteggiamento iniziale dobbiamo essergli riconoscenti. Nessun critico infatti, prima di lui, ha saputo cavar fuori, dai due volumi dell'edizione barese del Laterza, così ampia messe di poesia. L'aver mostrato la fondamentale sincerità di ogni, sebbene opposta, ispirazione del Magnifico, corroborando il concetto di dimostrazioni che a noi paion giuste e felici; e l'aver saputo scegliere con intelligenzo e con gusto i risultoti poetici di una fatica così ampia e varia, mostrandone anche qualcuno, che i critici precedenti avevon trascurato, forse per amor del loro assunto: questi ci paiono i pregi fondamentali del favoro del Rho: e sono conclusioni acquisite definitivamente allo studio della poesia medicea.

Inutile sarebbe seguire passo a passo la nostra guida nelle pagine di minuta analisi, che occupano la maggior parte del libro, e che costituiscono l'ottimo fondamento per un giudizio critico veramente compiuto e, per quanto è possibile, definitivo. Non sapremmo però tacere il godimento intellettuale, che abbiam provoto leggendo l'analisi del sonetto « Bastava avermi tolto libertate », o le pagine dedicate al *Corinto*, all'*Ambra*, alla *Nencia*, alle laudi e alle ballate. Il Rho mostra quasi sempre di saper cogliere con finezza le ragioni segrete e fuggevoli dello poesio, distinguendola dalla sapienza verbale e dagli accorgimenti retorici. E l'aver indicoto la debolezza del *Corinto* nella « tendenza musicale »; l'avere compreso e definito il particolare carottere della sensualità nella seconda parte dell'*Ambra;* l'aver ricollegato, nel loro aspetto letterario, per la comune ricerca del ritmo, le laudi con le ballate e i canti carnascialeschi: ci paiono intuizioni, tra le oltre, particolarmente felici ed eccellenti.

Meno ci persuadono le conclusioni, del resto quasi sottintese, del libro: anzi vorremmo dire la mancanza di ogni conclusione, che invano s'ammanta di porole, quasi per nascondersi a se stessa. Mancheremmo alla stima e all'affetto, che noi abbiamo, grandissimi, per il Rho, se non gli confessassimo che proprio in ciò pare a noi di dover porre la ragione intima del tono falsamente disinvolto, e così lontano dalla semplicità fluente e chiara delle oltre pagine, che tanto ci spiace in alcune frasi del *Preludio* e del *Commiato* di questo libro. Crediamo che, accanto ad una facoltà d'analisi raffinata, sia mancata nel Rho una potenza di sintesi altrettanto grande: e mentiremmo, se gli nascondessimo perciò il nostro disappunto. D'altra parte a ciò lo conducevano quasi naturalmente quel suo atteggiamento iniziole, che abbiam già lodato come si merita, e la paura forse di cadere a sua volta in una qualsiasi formula, che lo costringesse, come già i critici che l'avevan preceduto, a mutilare la realtà ricca e varia. Per questo egli ha preferito fermarsi alla molteplicità, o, come egli si esprime, « momentaneità » del Magnifico, senza rinunciare a nessuno de' suoi aspetti, e solo scoprendo in tutti il comune elemento della sincerità (la quale però, appunto perchè appartiene ad ogni poesia, non è e non può essere un carattere specifico di questa).

Senonchè a noi pare si potesse raggiungere un primo abbozzo di sintesi, anche solo insistendo leggermente su alcune linee del ritratto del Medici, quale il Rho stesso l'ha disegnato. Che cosa è infatti quella prodigiosa capacità adesiva ch'egli attribuisce a Lorenzo fatta d'intelletto e di sentimento insieme, se non l'atteggiamento di chi, privo per così dire d'una sua originale individualità, o almeno dotato d'uno personalità non pronta a reagire, messo di fronte alla umanità altrui nella vita e negli scritti, si concentri nello sforzo di comprenderla e quasi risentirla come una sua passione? L'attitudine *critico* insomma, o meglio il *primo momento* di siffatta attitudine, quasi spoglio d'ogni velleità di giudizio, e solo intento a penetrare, riproducendola nella mente e col cuore, l'opera altrui. Questo pare a noi fondamentalmente lo spirito della prima rinascita; questa la posizione del Medici, sia verso gli autori da lui amati e riprodotti, sia verso la realtà umana circostante. Non dunque epicureo o mistico o platonico soltanto, il Magnifico. Ma neppure dilettante, perchè, come il Rho ha dimostrato benissimo, mette tutta la sua anima in ciascuno de' suoi atteggiamenti. E neanche soltanto artista e non poeta, perchè una sincera commozione vibra in tutte le opere sue. Bensì quasi poeta in grado minore, e non immediatamente: perchè fra i suoi versi e la natura aleggia sempre l'eco lontana d'una canzone altrui (i poeti del dolce stil novo o Petrarca, Dante e gli autori delle laudi e dei drammi sacri, Ovidio e Virgilio e Teocrito, o magari i rispetti e gli stornelli dei contadini di Valdarno); o, meglio ancora, perchè al sentimento di gioia e dolore carotteristico della materia narrativa o descrittivo o lirica si sovrappone sempre il sentimento di soddisfazione del *critico*, che, gustandolo appieno ed intendendo l'opera altrui, ha saputo rifarla nuova e come suo, e se ne compiace. In questa virtù d'interprete, per molti lati non dissimile da quella d'un moderno attore di teatro, nella quale tutti sanno come sia difficile scoprire quanto entri di critica riflessa e quanto di original poesia; bisogno probabilmente ritrovare la ragione di quel tanto d'asprezza e durezza, che quasi tutti i critici hanno notato nello stile di Lorenzo, e in cui si rispecchia lo sforzo laborioso dell'intelletto assimilotore e ricreatore al tempo stesso. A questo si deve forse ridurre la cerebralità, di cui parla il Garsia; questo ci spiega il senso d'insoddisfazione che tutti provano dinanzi a questa poesia, pur riconoscendone la realtà. Invero troppo spesso vi manco l'ala della ispirazione e rimangono i motivi nudi, che una sapiente riflessione critica ha raccolto, senza però che il cuore abbia saputo discernere tra essi gli essenziali ed armonizzarli insieme; così che si ha sovente l'impressione di leggere un commento amplificatore, nel quale troppi elementi, che hanno un effettivo valore psicologico ed esplicativo, appaiono inutili e sovrapposti rispetto alla sintesi poetica, che il lettore s'immagina di vedere nella sua fantasia. E prendiam pure, a mo' d'esempio, uno dei vertici più alti di questa poesia: voglio dire il « Sonetto al duca di Calabria ». La sapienza psicologica di questi versi è veramente grande, come ha notato il Rho (ed a lui spetta il merito d'averlo, credo per il primo, additata): ma è vero anche che dopo avere letto il sonetto, è quasi impossibile per il critico aggiungervi qualche cosa, chiarire il valore e la suggestione di qualche aggettivo, monifestare la sua abilità in un largo commento. Tutto è già stoto detto dal poeta stesso; il quale, per esempio, se ha trovato due buoni aggettivi per disegnar la figura della donna abbandonata e le ha fatto dire d'esser rimasta « pallida e smorta » al partire dell'amante, ha sentito poi il bisogno di aggiungere il verso esplicativo, utile per il critico, inutilissimo per il poeta: « presagio ver della mia vita corta ». Anche il Rho riconosce in questo caso del resto che « alla sapienza psicologica non è pari l'esecuzione, troppo prosostica », e che « lo stato d'animo è veduto più che non sentito e cantato ». Altre volte invece il non aver riconosciuto chiaramente il carattere riflesso di quest'arte, ha fatto sì che il critico fosse troppo indulgente con il poeta e lo lodasse soverchiamente, senza vedere i limiti e gli errori delle sue figurazioni. Sarebbe inutile notare tutti i punti, dove la ragione che abbiam detto, e anche l'amore dettato dalla lunga consuetudine con il poeta, e la noncuranza infine forse soverchia nei riguardi delle fonti onde il Magnifico deriva la sua ispirazione, inducon nel critico un'eccessiva indulgenza. Ma, tanto per far qualche esempio, noi non sapremmo condividere l'ammirazione del Rho per la descrizione dell'estate nello seconda Selva, nè quella per il *Corinto*, perchè se è vero ciò che egli dice riguardo al realismo della prima, e anche riguardo al classicismo del secondo (che per il Magnifico, « come per il Poliziano, come per i pittori quattrocenteschi... si presenta quale liberatore dell'irrigidimento della tradizione medievale »), è anche vero però che elementi di diversa ed opposta origine son giustapposti in questi due esempi della lirica medicea, assai più che non per uno spontaneo impulso poetico, per la volontà dell'intelletto costruttore. E la prosa amplificatrice penetra anche qui, come altrove, e persino nelle notissime strofe della seconda Selva, già lodate dal De Sanctis, e ammirate ancora dal Rho e dal Garsia, dov'è cantato con finezza e tenerezza l'amore quale può sentirlo ed esprimerlo una anima di donna — nelle quali strofe però accanto alla bellissima novità del contenuto, occorreva pure notare il petrarchismo approssimativo della forma.

Ma se l'atteggiamento critico (che talor divien puramente mimetico) di Lorenzo spiega l'intrusione quasi continua d'un elemento prosaico nelle opere di lui, abbiam già detto d'altronde ch'egli non può esser considerato soltanto un dilettante di letteratura. Anch'egli ha infotti la sua particolare poesia, che si esprime attraverso l'adesione intera e compiaciuta ad una realtà che gli è estranea, e nella quale il motivo di questo compiacimento e godimento intellettivo appunto predomina, tremando alla superficie, quasi un lieve sorriso appena accennato a fior di labbra. In questo si deve riconoscere la poesia delle parti più belle del sonetto già citato al duca di Calabria, dove il Medici, parlando in nome d'una donna amante ed abbandonata, si sforza di penetrare tutte le sfumature d'una sottile passione, quasi facendosi un'anima femminea tenera e fragile. A questo deve aver l'occhio chi voglia intendere tutta la poesia vera di Lorenzo, e, per esempio, i canti carnascialeschi, dove il Magnifico assume addirittura i sentimenti e i gusti d'una folla, e quasi parla per bocca di tutto un popolo, sì che, come è stato detto non a torto, non si riesce a vedere dietro a quei versi un uomo solo, un poeta, e non si sa immaginarli se non cantati da un coro festante.

Non è questo il luogo d'insistere sui concetti che abbiamo a larghe linee accennato, i quali pure — lo sappiam benissimo — richiederebbero, ad esser dimostrati, ben più ampio svolgimento. Ma ci sia permesso notare che la miglior conferma la nostra tesi può trovarla in quella *Nencia di Barberino*, che i più oggi considerano, ed è veramente, il capolavoro del Magnifico. A proposito della quale il Rho riprende, con buoni argomenti, l'idea del Leopardi che essa sia « il vero idillio, similissimo a Teocrito nella bella rozzezza e nella mirabile verità ». Non a torto egli nega che vi si trovi quell'ironia, di cui parlano molti critici, e tanto meno, s'intende, un tono di parodia. Lorenzo veste sinceramente e lietamente i panni del contadino Vallera, nel quale s'è incarnato, e canta, come sempre, risentendoli quasi fosser suoi, i sentimenti e i desideri d'un altro. Ma al tempo stesso del suo travestimento ha perfetta coscienza: e questa consapevolezza appunto dà alla poesia della *Nencia* la sua particolare intonazione, quella sfumatura di sorriso che scorre, venata di malizia, per le ottave e le pervade e le illumina.

Il lettore ci perdonerà una così lunga parentesi. Ritornando al nostro compito d'informatori, ci è grato aggiungere che l'intuizione di questo atteggiamento critico del Medici non è del tutto ignota alle pagine del Rho. Diremo anzi che proprio alcuni periodi di lui, a proposito della *Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo* hanno aiutato noi lettori a scoprirla o a chiarircela meglio nella mente. Nota egli infatti acutamente nei riguardi del dramma sacro: « Non la psicologia gli venne meno: egli vide chiaro e bene, gli mancò l'arte. Il più delle volte i sentimenti, invece che messi in atto, sono enunciati e descritti: ti par di leggere la cattiva traduzione d'un'opera, che nell'originale immagini bellissima... Le acute intuizioni rimangono spesso note di critico che, per timore di deformarle liricamente s'appaga d'enunciare le sue scoperte, senza far vibrare in esse un impeto di passione creatrice ». Il lettore potrà osservare che noi non abbiam fatto che diluire e svolgere fino ad ora le idee che il nostro critico accenna con sapiente sobrietà. Al Rho è dunque mancata soltanto la potenza (o la volontà?) di raccogliere in sintesi le sparse impressioni. O forse anche egli ha avuto ragione rifiutandosi di concludere, e noi abbiamo il torto di voler costringere lo poesia traboccante entro le strettoie d'uno schema, che ci permetta d'afferrarne il significato più facilmente.

NATALINO SAPEGNO.

La buona stampa

— Voyons, enfant, répondez-moi. Quelle idée vous faites-vous de vos devoirs?

DE VIGNY.

In occasione dello Festa Nazionale del Libro Guido da Verona, che per la primo volta si presentava in pubblico come oratore, ha letto un discorso pieno d'impeto, denso di belle parole e di bei pensieri (*così lo « Fiera Letterario »*).

In verità, l'impeto ci sarà stato e non negherò io le belle parole, ma di pensieri nel discorso di monsù Verona — che per il luogo in cui fu pronunciato si chiamerà certamente nelle storie civile « dei Mercanti » — non è traccia nemmeno a cercarli col lumicino. Ad essere indulgenti si potrebbe dire, tutt'al più, che questi pensieri paion nati nel cervello un po' confuso dell'astronomo Poneroni, personaggio molto conosciuto in quel di Milano.

Eccone un campionario, come a dire « robes et manteaux »: Noi, artisti della penna, inventori di sogni e di favole, qualche volta di sospiri e di sbadigli, noi, che in questo secolo di elettrochimici e di cambiavalute, ci ostiniamo a tener aperte, anche in tempo di crisi, le nostre malinconiche officine di lirismo e di bellezza...

Nelle piccole e scure stanze ove per solito lavora, più nella notte che nel giorno, il fabbricatore di sogni...

La cartella tormentata, la quale si va coprendo di piccoli segni neri attraverso il fumo delle nostre micidiali sigarette...

Ho paura che sia tornato la peste a Milano e che per tutto il ducato faccian di gran bevute per scordare il flagello, tanto queste belle immaginazioni mi paiono « scherzi della vernaccia ».

Questo discorso — che nelle storie letterarie si chiamerà certamente « della cravatta à la Vallière » — è in fondo, come ognun vede, l'elogio della cattiva letteratura: i sospiri e le soffitte; i sogni, le favole e il fumo mi fanno pensare a Rodolfo che scriveva nel « Feltro » organo della corporazione dei cappellai di Parigi.

Perchè, signor da Verona, non avete allora parlato anche di Mimì? Non la transalpina, intendiamoci, la danzatrice che trascinaste da buon cavaliere dello Spirito Santo in un bar che avete trovato fra le pagine di Francis Carco: Mimì della « Bohème » invece, o Mimì Pinson. Avreste declamato così: « Oggi le sue viole, dolci come gli sperduti occhi delle « midinettes » quando la sera cala sulla babele dei « boulevards » e i pazzi violini cantano una crepuscolare canzone di distanza e di nostalgia, appassiscono con sottile grazia alla finestra che ha le tende di fiorato percalle. Rodolfo ha finito di scrivere Malek-Adel o la Danza davanti alla Scimitarra *e Colline batte alla sua piccola porta con Schaunard, filosofo pedante... ».*

Mi sembra che monsù Verona, il più « francesco » degli scrittori nazionali, vagheggi per il « bel Novecento » un ideale di bohème dorée al modo di Houssaye, di Gérard de Nerval, di Nestor Roqueplan, di Ourliac. Ma tutti sanno che accanto ad essa era la vera bohème, quella tragica di Mürger, di Champfleury, di Barbara, di Nadar. Intendo cioè, che sia falso affermare l'essere « fratelli e compagni tutti gli artisti della penna » come ritiene il letteratissimo signore che dipinse di sè un piacevole « ritratto d'autore » in quel suo libro di un sogno errante sulle cartine geografiche di un testo per scuole elementari.

Capisco che il Lido a settembre, Hyde-Park a maggio, la « Compagnie des wagons lits et des grands express européens » i caffè della banlieue, la Settimana Santa a Siviglia, gl'incesti, gli stupefacenti siano cose da esporsi nella piazza dei Mercanti, pur col gran picchiar di petto che si fa in giro; ma chiedo che non si confondano con le altre cose.

Oggi, più che mai, in letteratura esiste un equivoco per cui due mondi diversi, due razze di scrittori sono confusi per il fatto stesso del mestiere. Ma è un inganno d'ottica; vi è il bianco ed il nero.

« Le divertissement provincial », anche se dentro sieno i nomi di tutte le città europee, di molti ciarlatani da una parte; e dall'altra la fatica di pochi uomini serii che hanno un pensiero originale da difendere, che hanno impegnata la vita ad illuminare qualche coscienza su talune questioni particolari, che vivono talora « in istanze piccole e scure » ma non ne fanno una tragedia come don Massimo Caddolo che si avvelena di nicotina negli appartamenti dei grandi alberghi.

Non ripetono nemmeno, ad uso proprio, quelle parole di Balzac ad una dama: « Aujourd'hui l'écrivain... a revêtu la chlamyde des martyrs » col seguito; lasciano che queste acque profumate le versi lord Pepe nelle rotondette orecchia delle Maddalene novecentesche.

Insomma, noi che non attendiamo nulla dal messianismo di una vita che cominci domani e che viviamo serenamente il nostro compito quotidiano crediamo che chi scrive insegna, o che l'insegnamento e l'esempio siano cose molto serie specie in questo secolo, il quale sarà anche bello ma che soprattutto è un secolo di pedagogia.

E diciamo che fra Laire, la Legione Straniera degli scrittori italiani e noi vi è qualche differenza.

DON MARZIO
cavaliere napoletano.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale — Pinerolo 1927

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: CASELLA POSTALE 472 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1927 L. 15 Estero L. 30 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno IV - N. 7 - Luglio 1927

Sagome di contemporanei

Emilio Cecchi

Il *Rudyard Kipling* è del 1910; gli *Studi critici* contengono scritti del 1909, 1910, 1911; *La Poesia di Giovanni Pascoli* è del 1912: chi vuol capire Cecchi deve rifarsi alle origini, non dimenticare gli articoli della *Voce* e le colonnine in corpo sette del « Tarlo » nella *Tribuna* di Olindo Malagodi, non trascurare le prefazioni per Carabba. Vedrà come anche nell'opera critica la vena dello scrittore lo trasporti a sacrificare l'espressione del giudizio o dei riferimenti letterari all'immagine — eccetto in qualche caso in cui la seconda dà spicco alla prima, come nel saggio sulla « Via del rifugio » —; potrà seguire il dilatarsi della corrente lirica de l'*Inno primo* e delle poesie de « La Riviera ligure » nella *Storia della letteratura inglese del secolo* XIX, e il suo raggrumarsi nei *Pesci rossi* e in questa *Osteria del cattivo tempo* (Milano, « Corbaccio » ed., 1927, L. 14).

E' ormai lecito dire che Cecchi non fa più della critica vera e propria, ma delle alluminazioni critiche: il libro è un pretesto per dei rabeschi marginali, delle chiose pittoresche. Sembra che dopo centinaia di articoli — tutti curati, rifiniti, studiati scrupolosamente sin nella punteggiatura — Cecchi abbia riconosciuta l'impossibilità di parlare schiettamente dalle colonne dei giornali e si sia trovato un rifugio e uno schermo: l'ultima sua campagna nella terza pagina del *Secolo* di Mondadori è stata a questo riguardo molto istruttiva. Non è un segreto per nessuno che l'ufficio di critico militante comporta, in pratica, difficoltà e abdicazioni di ogni genere anche in tempi sereni, e col più tollerante dei direttori, e il più indifferente dei proprietari. Ciascun foglio ha dei « tabù » politici e letterari, e a volere infrangerli o considerarli poco rispettosamente, c'è da aspettarsi, nel migliore dei casi, un richiamo all'ordine: provare per credere. Il pubblico, che sospetta tale stato di cose, dopo subite mille turlupinature, ha cominciato a capire che gli articoli relativi ai contemporanei non hanno importanza, e li legge con un occhio solo, dimodochè un critico che si rispetti traduce in linguaggio diplomatico i pezzi d'obbligo, o le recensioni che la cronaca libraria gli impone, e si riserva tutto ai classici e agli stranieri, almeno quando voglia ad ogni costo preservare la propria libertà. Messo in queste strettoie, Cecchi fece, sul *Secolo*, ricorso ai descritti espedienti, e raffinò sino all'esagerazione i termini del cifrario che consente di giocar sull'equivoco e di non sbilanciarsi a favore delle nullità consacrate. Bisognava esser degli iniziati per capire l'allusione spiacevole, la restrizione decisiva, il tortuoso cammino che portava al periodo velenoso, ben dissimulato tra i cespugli di uno stile lucente e prezioso, arido e sorvegliato. Però tali prodezze erano, in certo senso, umilianti, testimoniando della perdita della libertà di critica letteraria goduta sino a ieri da Bellonci come da Thovez, da Ambrosini come da Papini. Che infatti Pancrazi debba far mille giri e correr cento pericoli per prospettare un milionesimo di verità, e Cecchi sia costretto a salvarsi per altre vie, non è bello: si illudono forse i letterati e gli editori italiani di ricavarne maggior vantaggio — proprio in materia commerciale — che non da una discussione aperta e sincera?

Quando egli cominciò, il suo temperamento era assai più ricco e vigoroso di oggi. Il Cecchi del *Rudyard Kipling* ha le preoccupazioni di ricercare una data poesia — ch'era poi la poesia secondo la definizione crociana — proprie al gruppo fiorentino e al momento, è ansioso di buttare fuori pagine riboccanti di vita e piene di felici e imprevedute analisi, di vasti accenni e riaccostamenti e nuove interpretazioni letterarie; oppresso da questo tumulto di idee e di sensazioni riesce talora oscuro ed ingrato, sfocia a un lirismo di cattivo gusto e a delle teorie avventate. Gli è che in lui è sin d'ora assente quella profonda educazione storica, letteraria e psicologica che forma i critici classici, e li distingue dai romantici, i quali lavorano non ad assestare i valori letterari antichi e nuovi, a spiegarli, a illustrarli, bensì a scoprire, divulgare la poesia. (Badiamo a non cadere in un facile equivoco: senza dubbio alcuno Emilio Cecchi ha la preparazione bibliografica, retorica e storica di coloro che formano la sua controparte; soltanto, essa è per lui qualcosa di sotterraneo, di volutamente trascurato). La sensibilità preme sulla curiosità. Riaprite *La Poesia di Giovanni Pascoli*: grata sorpresa di ritrovare, in un libretto quasi dimenticato, lo studio forse più completo e sicuro che a tutt'oggi ci sia sull'argomento. Senonchè, Cecchi non riesce per un minuto — nonostante faccia ogni sforzo — a inquadrar storicamente Pascoli, e tutto inteso a definirne l'arte, cade appena enuncia giudizi sommari, in queste eresie: « D'Annunzio e Pascoli son forse i poeti più immani di letteratura che la storia della nostra poesia ricordi » (p. 3). Egli raduna accanto a delle pagine di getto, scritte senza posar la penna — cosa che non gli capiterà più — frasi disastrose: « Dato un temperamento di non vitalità intellettuale, incapace di orientare da sè medesimo sè stesso, sulla carta costellata della vita ideale, sulla quale navigano gli spiriti magni, s'intende come il suo momento superiore sia quello della sua ingenuità, nel quale il dubbio e la contraddizione, laterale, ma per questo appunto infeconda e indomabile, non sono ancora balzati su ad appannarlo » (pag. 22). Invece, pochi fogli più oltre, leggete: «... le mute di aggettivi consimili che sembran cani da caccia abbaianti intorno a una macchia fabulosa dove dovrebbe trovarsi la famosa selvaggina di una bella immagine » — « ... le liriche nebulose dell'ultima parte della *Légende des siècles* e delle *Contemplations*, là dove una tumefatta ombrosità apocalittica si chiazza di bagliori di poesia vera... » e infine formole come la seguente: « Pascoli rappresenta la inquietudine della coscienza italiana fra una sensualità non vinta e una interiorità non raggiunta ancora ». Sfogliate quindi gli *Studi critici*: avvertite che Emilio Cecchi lavora già d'intarsio, compone a mosaico, incerto nello eleggere e nel rifiutare, ondeggiante di cautela in cautela. Eppure un programma triplice era enunciato a p. 113-114 del *Pascoli*. Filosofia idealistica: « non accolta dagli spiriti più provati ed inquieti che come un elemento bisognoso d'esser ridotto, in rispondenza alle necessità della tradizione latina, a maggior concretezza ed attualità »; politica di: « realtà che quotidianamente si mostra favorevole al nostro accrescimento e alla nostra espansione, ma pur irta di difficoltà e di pericoli »; arte di una « classicità nuova che s'intravede, si invoca, nella quale la coscienza italiana rinata non si adagerà più con l'equilibrio di una vita piena e serena davanti ai semplici fatti della natura soltanto, sibbene davanti ai fatti della vita etica più profonda ». Ma Cecchi continuava a vagare fra antichi e moderni, a spiegare dei punti particolari, a distinguere e definire: non concludeva. Le sue rivelazioni straniere avevano un carattere egualmente ambiguo: Meredith, Chesterton, Péguy, Benda; e se parlava di un classico italiano cadeva su Berchet. Le allusioni, i richiami erano infiniti, ma non ti capitava mai di vederlo affrontare di petto uno di quei temi capitali: Racine, Hugo, Shakespeare, Tasso, Machiavelli per cui il critico di razza sente che le cartelle bianche che ha sotto la penna non gli bastano più. Quando Papini scriveva la sgarbata stroncatura della « Sora Emilia » era al solito grossolano e ingrato, ma esprimeva l'irritazione di un temperamento elementare e popolaresco davanti ad un'ostinata e un po' perversa raffinatezza.

Tempi letterariamente più propizi avrebbero forse persuaso Cecchi a uscire dal porto e ad issar le vele per lontane navigazioni. Senonchè, o non c'era un soffio di vento, o addirittura — come capitò per la *Storia della letteratura inglese del sec.* XIX — i fulmini cadevano come gragnuola. Il *cutter* di Cecchi rimase così sulla spiaggia, e il suo padrone si rifugiò nell'*Osteria del cattivo tempo*, intendiamo dire che si volse ad essere uno scrittor di saggi e di moralità meglio che un critico. Galantuomo, non voleva lasciarsi tirar dalla corrente e imbrancarsi fra i pennaiuoli da bosco e da riviera, che lodano tutti con lo stesso metro, incensano i classici come i futuristi, e son capaci di scrivere un articolo persino sulle novelle di Giuseppe Antonio. Ridottosi a scrivere di stranieri con misura e con garbo — è stato il solo a non diventare un volgarizzatore di mediocrità d'oltralpe, ed un interessato propagandista di gruppi e di chiesuole, e a pesare i giudizi con le bilancie dell'orafo, Cecchi, andato a scuola dagli inglesi, diede fuori quei *Pesci rossi* (1920) che, attraverso *La giornata delle belle donne* (1924) lo condussero all'*Osteria*.

L'originalità del suo atteggiamento era indubbio: niente scomposizioni d'idee alla Bergeret (*consule* Rémy De Gourmont), niente pittura d'affresco da villa di campagna alla Cardarelli; o polemica alla Papini. Un certo gusto propriamente toscano per la realtà, la natura morta, la dissertazione morale — Magalotti, Redi, Capponi — temperato e moderato da lunghe esperienze straniere. Uno stile arguto e secco, un po' prezioso e concettoso, con delle ineguaglianze e degli stridori improvvisi e brutali quando sbanda, ma mirabilmente lucido e pittoresco allorchè non sgarra. Confrontate: « San Girolamo nella spelonca ancora non ha un redattore-capo che l'assista; ma accanto, che sonnecchia con la lingua fuori, la testa intronata dal perpetuo rombo della polemica, un vecchio leone. Siamo nella terra degli scorpioni e delle eresie. L'immenso deserto montuoso, forato di cellette simili ai buchi che la pioggia fa nella rena, risuona di brontolii, lagni e mormorazioni come uno sterminato alveare. Fuor da i marmi interrati e dai rotoli dei poeti sepolti ripiglian figura e movimento Egipani, Ninfe ed Apolli, aggirandosi nel crepuscolo fra gli stenti orticelli monacali; e passa scalpitando lo stormo dei Centauri » (*Osteria* cit. - p. 12-13) — « I serpenti sputano il veleno, si stirano ed imbiancano, irrigidendosi in forma di ottimi torcetti. E gli elefanti e i rinoceronti, dal profondo delle selve, accorrono dal padre dentista della Missione a farsi strappare le zanne, perchè se ne torniscano pastorali, crocifissi, e chicchi di paternostri » (*Id.* p. 18). Fantasia letteraria, ma altresì sano e buon realismo toscano — che è poi tutto il classicismo di Cecchi: « E' questa la bandiera sotto la quale vorrei morire. La bandiera del ritorno alle cose concrete: l'abbiccì nella babele letteraria, il 6 nella babele economica; la casa e il campo nella babele delle nazioni » (p. 117) — da non confondersi, badiamo bene, con il falso realismo di Papini, o di Enrico Pea (to', che fine ha fatto?) o di Lorenzo Viani. Allorchè l'ispirazione letteraria è servita dalla stupenda precisione linguistica, ecco « Acquarium » L'artificiosa bravura de « Il giuoco di carte » e di tanti altri frammenti che a furia d'esser lisciati ed accarezzati hanno perduto ogni vestigia di sincerità e di umanità scompare e si annulla: nè sforzo, nè tormento. Dò, forzatamente, gli ultimi periodi, ma tutto è da leggere, anzi da assaporare: « Ma, accanto allo murene, l'ittiologo, per amor di contrasto, aveva messo, più opaco e quasi direi più silenzioso, il vivajo dove stanno i polpi come nella cella d'un manicomio criminale. Rassomigliava a un coniglio il piccolo polpo seduto; e la parte interna di un tentacolo sembrava il lobo roseo d'un orecchio, come a volte si vede nei conigli, penzoloni e tutto scartocciato. Il grosso polpo: la mammana, si teneva invece alle anfrattuosità della parete, ostentando ventose violacee come vagine; e si toccava e stropicciava continuamente con i tentacoli, con quel gesto di lavarsi le mani od accarezzarsele che hanno i dementi, mentre l'occhio restava affissato, di pietra, verso lo spiraglio dal quale pioveva un po' di lume. Si aveva l'idea di un lento delirio della materia, impazzita sopra se stessa; d'una forma di vita maledetta nella quale quell'embrione di moto e quel toccamento esaurissero ogni possibilità d'immaginazione e di desiderio » (*Osteria* cit. p. 184-185).

Come definire questo scrittore di *mélanges*, non propriamente critico nè sempre artista? Le idee non lo interessano gran che, i fatti non gli dànno che di rado materia di riflessione. Preferisce descrivere, raccontare delle allucinazioni paradossali, giostrare con la fantasia. Trova in un particolare qualsiasi, tanta materia da gonfiarne una pagina, ma la pagina seguente non è lo sviluppo della prima, bensì nasce autonoma, con lo stesso procedimento. Frammentario dunque, bizzarramente congegnato, ogni suo libro. Eppure sentiamo che Cecchi non farà forse mai il gran salto del poemetto in prosa, e che quelle poche poesie che l'Antologia del Giacobbe raccoglie non approdano a nulla. « Cecchi, o dell'articolo » dice Pancrazi, ma sul quotidiano la prosa di Cecchi è spaesata. Se gli si potesse combinare un *C. 's weekly*, come si è messo su lo Chesterton, cominceremmo a vederlo ringalluzzito. Del poligrafo settecentesco, di un Baretti, di un Gozzi, di un Addison, egli non ha gran che, e s'inserisce a mala pena in quella tradizione di controversie, polemiche e risse in cui eccelle Voltaire. Gli nuoce, in fondo, l'esser nato sotto la stella della « Voce », quando la nostra letteratura faceva tabula rasa e tornava a balia, salvo infine a rassegnarsi a riannodare il filo ombelicale tagliato con l'Ottocento. A mezza strada fra la critica e la poesia, l'arte e il pensiero, senza gusto per la politica — la molla capitale di Courier — e partigiano di un giornalismo che dipenda « da Swift e da Machiavelli, da Pascal, da Demostene e da Sant'Agostino » —, Cecchi sta componendo tuttavia una squisita opera antologica, varia e saporosa, ove si ritrovano le più interessanti tendenze del nostro tempo e il colore dell'antico.

La gente comune non gli concede ancora lo scanno che gli spetta, distratta da altri spettacoli più vistosi. Chi lo ha studiato sin qui ammirandone la perizia e la grazia, la sottigliezza mordente e viva e la coscienza stilistica, sa invece che gli è debitore non tanto di scoperte e chiarificazioni critiche o di artistiche rivelazioni, quanto di un insegnamento letterario e morale pregevolissimo. Cecchi vuol dire oggi, nella babele dei valori, una inflessibile onestà nel giudicare e nel motivar le sentenze, la costante preoccupazione di un lavoro che si avvicini ad esser perfetto, l'odio reciso per i pensieri vaghi e lo frasi approssimative, l'avversione per le teorie universali e generiche. « Grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente e, per così dire, di regola; perchè quasi tutte hanno distinzione ed eccezione per la varietà delle circumstanze, in le quali non si possono fermare con una medesima misura; e queste distinzioni ed eccezioni non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna lo insegni la discrezione ». Sembra che egli sia venuto alle lettere per applicarvi questo precetto guicciardiniano, e se talora per la soverchia discriminazione il filo del discorso o dell'immagine gli si rompe od ingarbuglia fra le mani, generando astratta freddezza o stravagante artifizio, il danno è minore di quelli che le sconsigliate imprese altrui provocano. Il non raggiunto equilibrio tra l'ispirazione e la forma, tra il pretesto e lo sviluppo, tradiscono il travaglio continuo e la difficile elaborazione che manderanno, a cose fatte, un nuovo *essayist* nel regno degli Swift e dei Lamb.

Francesco Flora

Quando, presso l'editore Porta, in Piacenza, uscì nel 1921 *Dal romanticismo al futurismo*, vi fu, se ben ricordiamo, gran clamore di discussioni. Ma alla fine i plausi si trovarono a soverchiare i dissensi, e qualche anno dopo Mondadori aperse a Francesco Flora le colonne del « Secolo XX », gli ripubblicò il libro e indi lo ammise nel sacro recinto della *Fiera* mentre Croce gli affidava la gerenza della *Critica*. Il pregio di quello studio deve essere davvero straordinario per determinare simile concatenazione di eventi, pensammo noi, restando sul chi vive. Stavamo compiendo alcuni canti assaggi allorchè venne fuori il *D'Annunzio*: fiutato il vento, ci tirammo ancora una volta in disparte. Ma come resistere alle 524 pagine della *Città terrena* (Foligno, F. Campitelli ed. 1927, L. 20) romanzo di un « nuovo scrittore d'Italia » (dice il grazioso opuscolo esegetico con ritratto che gli va unito)? Bando dunque alla pigrizia, e leggiamoci con la penna in mano le opere complete di Francesco Flora. Cominceremo coll'annotare ch'egli definisce l'arte come « liricità cosmica » (p. IX - *Dal romanticismo* cit. - 1ª ed.) e col ricopiare l'invocazione seguente: « Il centro lirico contro la scomposizione all'infinito: l'arte dal respiro universale contro la pseudo-arte falsamente autobiografica, esibizionistica, onanistica. Un'arte che ridia serietà alla vita e che la vita senta come cosa seria. Qui non si vuole *tracciare* contenuti. Ma io so che una nuova poesia nascerà, ed intendo il poeta, o i poeti nuovi. Non so quali canti libereranno: so che la mia aspirazione è ad una poesia più umana, per la quale invoco dunque una più profonda umanità. Occorre rendere più profonda la nostra coscienza: da una più profonda coscienza nasce una più profonda poesia ». (*Id.* p. 305). Quanto a *Dal romanticismo al futurismo*, esso svolge tre temi: entusiastica esposizione delle idee crociane, riconoscimento della forza di rinnovamento contenuta nel miglior futurismo, inquadramento « in una tela di futurismo » di scrittori passatisti. In qual modo, è quasi inutile dire: il Flora procede a furia di formole e divagazioni schematiche e non si piega mai all'analisi letteraria, al ritratto psicologico, ai raccordi storici o cronistici necessari (e proprio il futurismo non è che un fenomeno politico- sociale). Ora, davanti a questo anfanare estetico, come fermarsi per disputare intorno al « volterianesimo di Renan » o ai formicolanti peccati di gusto, di misura? L'autore mena gran bracciate e si salva a nuoto attraverso i più formidabili problemi di storia delle religioni o di arti figurative, e solo di tanto in tanto tocca terra, per dire, che so io, dieci ingiurie poco motivate a Papini, e ripartirsene fra i marosi ideologici che per lui rappresentano la critica. Causa l'esuberanza meridionale della scrittura, si capisce come tutto ciò potesse, in un'epoca sì confusa e smarrita da prediligere in fatto di musica la negra, fare una certa impressione. Riletto oggi a mente calma, il libro si affloscia e si sgonfia a vista d'occhio, rientra nelle sue proporzioni di zi-

baldone accanito e fervoroso, ma senza alcun vero costrutto critico: quale parola nuova racchiude, quali valutazioni destinate a restare? L'apologia di Croce è stata cento volte meglio impiantata da altri: il futurismo studiato a parte dai suoi legami sociali non ha interesse; Borgese, Cecchi, Panzini, Serra, non vengono neppure caratterizzati, Pirandello resta fuori...

Al dirizzone critico è subentrato ora quello romanzesco, pronubo, purtroppo, il D'Annunzio, dal Flora studiato per un suo saggio recente di cui basti dire che induce a riabilitare le frettolose pagine di Borgese. *La Città terrena* trasuda di dannunzianesimo, e chi sa quanto siano particolarmente odiosi i seguaci del poeta nostro, m'intende. Nel sopramenzionato fascicoletto illustrativo, il Flora ammonisce che il suo libro è « un po' come uno spartito musicale e come tale deve leggersi dagli onesti intenditori » e che « il romanzo è trattato con la tecnica del dramma », non senza sfacciatamente parlare del proprio lavoro in termini che la più elementare modestia ricusa. Così, egli osserva: « E come le varie figure son disegnate e scolpite, così necessariamente anche le varie « situazioni » in cui le persone agiscono: e queste sono di una ricchissima varietà. Alcune ne citeremo... » — « Alla consueta figurina collo sfondo di un piccolo paesaggio, l'autore ha voluto sostituire un quadro di vaste proporzioni con molte figure: il che (udite, udite!) non è ragione di miglior arte, ma è lieta speranza di una legittima parentela con gente di altra età, che vedeva più ampio nel mondo ». — « E' lo sforzo più intenso che la giovane letteratura abbia tentato per dare una lirica durata alla vita contemporanea » — « Innanzi al piccolo congegno della radio (la parola non ricorre; ma l'autore aveva già introdotto il cenno a questa macchina breve — ? — quando appena era conosciuta e non serviva di sostituto al grammofono)... » — « L'ardua scena in cui si descrive la nascita di una poesia nell'animo di Giuliano... » — « L'autore s'è impegnato a fondo senza mai evitare le scene difficili, o eludere l'azione col cenno narrativo ».

Se poi, tralasciando le chiacchierate autoreclamistiche, gettiamo gli occhi dalla *Città terrena* (Guido da Verona e Gabriele d'Annunzio, nella loro forma deteriore, ispirano Federico Flora) dilettevoli cose appaiono. Il protagonista Giuliano Solari è il solito eroe dannunziano di più di trent'anni fa: Andrea Sperelli, Tullio Hermil, il colonialismo della *Gioconda* si mescolano per combinare il tipo dell'uomo che sta al mondo per scrivere vagamente dei versi, per compiere qualche viaggio, e per sussurrare delle frasi pseudopoetiche alle signore della buona società, tra un coito e l'altro. Egli è nato per « schiudere le passioni celate nelle belle membra » (p. 9) per contemplare: « il pomeriggio (*che*) più imbiondiva: i cieli lionati (*che*) palpitavano a onda come le belle schiene dei gatti molli (o che ci sono i *gatti duri*?) che si scaldavano lì sulle panche » (p. 10). A ventun anno, un altro dei protagonisti « era stato nell'India: e nell'Oriente *s'era empita le vene di splendidi vizi* » (p. 57) Questi bravi ragazzi sfaccendati quando vanno — con qualche femmina, s'intende — a prender contatto col mondo che lavora, (cap. IX e X del II libro) si ricordano delle parole e dei gesti di *Forse che sì forse che no;* allorchè si intrattengono con le loro donne (p. 113) il dialogo è, parola per parola, dannunziano, o addirittura inumano, irreale, roba da creature di cartapesta con entro un *carillon* pseudopoetico (p. 118). Il cattivo gusto è presente ad ogni pagina per cacciarvi la semplicità, l'umanità viva e ferma, precisa e reale che tentasse di entrarvi; « Quella pudica passione di violetta che era nel cuore della sorella ». — « Una vendetta dei sensi oscuri... » (p. 123) — « Ora, sotto le alette sensitive del naso gli acuti sentori dei profumi colorati, vaporanti da lussuose boccette, cancellavano gli odori silvestri e il sapore mordente dell'alba sui campi fumidi e scuri » (p. 138) — Allorchè, s'incatrano delle affermazioni di « pensiero » il disgraziato critico mira queste frasi peregrine: « Tu non sai la storia della generazione? ma prima di giungere all'abbraccio dell'uomo e della donna, innumerevoli esperienze del genio furono consumate... » (p. 192) e inorridisce invocando il ritorno del senso del comico, di un briciolo almeno di ironia cosciente. E se per caso la sola descrizione non infelice del libro (p. 340-41) vi si rivela, la dovete subito dopo scontare con un nuovo boccone di cattivo dannunzianesimo: « Il dì seguente si prepararono ad andare alla fontana, con cuore di fanciulli. Ella aveva una veste semplice, color di tortora, e Giuliano chinandosi a baciarla le disse: — Questa tua veste ti fa assomigliare a un profumo, a un'essenza, e viene voglia di aspirarti, così. » (p. 354) e di francescanesimo idiota: « Come è bella questa fonte rustica! Poi ripetè i versetti di San Francesco... » (p. 357). Nè proprio si possono trascurare frasi di questo stampo: « Gavarni, facendola sedere sulle ginocchia, disse: — E' l'ultimo assaggio: per mesi e mesi non gusteremo fiore di femmina » (p. 425) — « Il sole si levava come un fulvo leone, quasi di scatto. » (p. 431).

Se dai particolari stilistici si risale al carattere dei personaggi e in genere al modo onde la materia del racconto è trattata, le conclusioni non sono molto dissimili. Francesco Flora è vittima della propria sovrabbondanza verbale e di schemi e modelli letterari che gli vietano di cogliere la vita e gli uomini nella loro nuda immediatezza. Le scene sono sempre tagliate retoricamente, gli ambienti visti senza nessuna calma (niente di più ridicolo del *night club* clandestino e della casa di prostituzione ritratti nella *Città terrena*), le figure cambiano dal bianco al nero senza giustificazione veruna (alludo p. es. alla conversione della peccatrice Fiammetta). Egli ha un bel dire che il romanzo è costruito come un dramma e che bisogna leggerlo come uno spartito musicale: effettivamente, ciò significa che Flora non riesce a legare le varie parti del racconto, concepisce e dipinge frammentariamente, e si affida alla pece dell'ideologia per tenere a galla la barca. La sua *Città terrena* sarebbe « il mondo della terra e dei cieli, il mondo umano che in sè scioglie, nel giro delle mutazioni, anche la città di Dio. » e gli amori e le esperienze di Giuliano Solari dovrebbero rispecchiare questo simbolo. Va tutto bene, ma — per cominciare — bisognerebbe che Giuliano Solari, i suoi compagni e le sue donne, fossero delle creature vive — o fantasticamente realizzate. Non sono invece, che degli epigoni di personaggi dannunziani e daveroniani.

Con l'improntitudine sopra dichiarata, Francesco Flora assevera: « Del romanzo di Francesco Flora, *La città terrena*, si parla già da alcuni anni: l'autore lo concepì nel '19 e lo lavorò con assidua cura fino al '24: lo rivide ancora nel '25 e lo ricorresse nel '26. Questo libro è l'impegno più profondo che il Flora abbia assunto finora e dà ragione di quei temi poetici che, oltre la sicurezza del giudizio, si spiegano nei vari scritti critici dell'autore del *D'Annunzio*. Già i versi *Immortalità*, stampati come manoscritto, parvero a' pochi che li conobbero tra i più alti accenti della poesia nostra dopo D'Annunzio. Questa *Città terrena* spiega in tutta la lor luce i motivi poetici che si sono educati nell'animo dello scrittore, e spiega anche, meglio di ogni altro scritto, la poetica che egli segue. ». A ragion veduta, diciamogli che non avremmo dedicata una riga al suo romanzo se esso non costituisse un patente esempio di provincialesimo letterario, una chiara testimonianza di certa presunzione che oggi tiene il campo, e non appartenesse a « quel flagello di cattivi libri che si vanno da molti e molti anni quotidianamente stampando in tutte le parti della nostra Italia » si da muovere a biasimare « il mal gusto di cui l'empiono, e il perfido costume che in essa propagano... ».

Curzio Malaparte

Col batticul di lana nera
e lo stocco di Panfollia,
il Malaparte a gran carriera
vien giù in testa alla campagnia...

—

Come nel gioco delle carte
che vanno tutte in coda all'asso,
cavalcan dietro al Malaparte
i cenciaioli con gran fracasso;
di menar botte sanno l'arte,
o pratesi siete a mal passo:
rompono teste in ogni parte,
picchion sodo e fanno sconquasso.
Questi arrabbiati, chi li tiene?

Questo abbozzo d'autoritratto chiude la cantata — prefazione delle *Avventure di un capitano di sventura* (Roma, La Voce ed. 1927 — L. 10), il nuovo libro dell'autore di *Italia barbara*, definito da Piero Gobetti « la più forte penna del fascismo ». Noi ragioniamo ora in sede assolutamente letteraria, ma non possiamo dimenticare che Curzio Malaparte diede non è gran tempo, solo contro tutti, battaglia per la libertà di critica in materia di letteratura. Non le sue opinioni politiche ci interessano qui, ma la sua concezione della vita e del mondo. Vediamo dunque. Malaparte è l'apologeta di « quell'Italia antica, tradizionale, storica, popolaresca, ingenua, che tuttora vive, nonostante i decreti e le ordinanze, in un'Europa *civilissima*, borghese e possidente », è il difensore in titolo (insieme a Leo Longanesi ed ai redattori dell'*Italiano*) dello « spirito regionale e provinciale dagli inquinamenti e dalle degenerazioni delle ideologie straniere », è il toscano fatto « d'intelletto, non di cuore »: per cui l'amore è un modo di credere, e il non amore, un modo di dubitare, è infine il cittadino di un'Italia sempre esistita all'infuori dell'Europa, e che non può non deve assimilare la modernità anglosassone, poichè « gli italiani sono per natura impropri a diventare moderni. » Le classi medie (ch'egli battezza « gli scoglionati »), D'Azeglio, Cavour (« questo liberale anglosassone, questo eretico, questo moderno nemicissimo dello spirito italiano classico ed antico, antiliberale ed antieuropeo ») sono suoi nemici personali (« Ma forse non sanno che val più uno della Disperata, uno qualunque, un bruciatore di Foiano della Chiana, un qualunque feditore veneto, romagnolo, umbro, che non cento dei loro; non sanno che l'Italia ha più che mai bisogno di gente schietta, di gente pronta, di gente sottomessa, non di retori e di loici e di sofi. Io non sono fra quelli che hanno in dispetto la forza, il coraggio, la violenza, la ferocia, e vorrebbero che gli uomini di fede e d'azione dessero cortesemente luogo agli intellettuali » — (*Italia barbara*, ed. Gobetti — p. 112-123) ed egli gode a darli in pasto, come nelle *Avventure di un capitano di sventura*, ai vigorosi e semplicisti popolani, a narrare, con stile forbito ed agile, tagliente e temprato, beffe e tripudi, orgie e zuffe. Insomma, Malaparte è il più caratteristico avversario dello spirito europeo. Senza gridare, come ha amichevolmente fatto Nello Quilici sul « Corriere Padano »: « Che Europa od anti-Europa! Queste sono tutte formole buone per i gonzi. Quando mai un popolo civile è riuscito, senza rinnegare sè stesso, a rinculare nella storia di qualche secolo? Come si può rifiutare la civiltà europea, che è, in tanta parte, anche opera nostra? » ci accontenteremo di delimitare il suo punto di vista.

Se per « europeismo » Malaparte intende l'imitazione pedestre dei gruppi e delle chiesuole francesi, tedesche, o inglesi — e magari spagnuole — d'avanguardia, oppure l'internazionalismo mistico alla Romain Rolland (non vogliamo neppure accennare a quei « modernisti » nostrani che impararono a compitare sulla *Vie Parisienne*) il suo richiamo alla tradizione paesana è eccellente. Ci sarà sempre più sugo, per noi piemontesi, a leggere e meditare il Baretti o l'Alfieri, che non Luc Durtain o Jules Romains, Cocteau o Gomez de la Serna. Ma piuttosto di Carlo Botta, andremo sempre però a scegliere Montesquieu o Macaulay. Una naturale curiosità sospinge verso le lettere straniere chi abbia un poco di gusto e d'intendimento, e c'è un giusto mezzo fra il trascurare le cose nostre per le altrui più frivole, e l'obliarsi fra polverose quisquiglie mentre fuor dall'uscio sta il sole. Malaparte, intransigente, non ammette distinzioni, ragionamenti, sembra voglia far suo il motto inglese: « Quello è uno straniero: gettagli una pietra addosso! »; eppure, neanche questa esagerazione toglie attrattiva alla sua tesi. Chi abbia il gusto del vivo e il senso del concreto, nelle pagine in cui lo scrittore traduce immaginosamente la propria ideologia avverte il ritorno di un sapore e di un colore che si erano perduti. La sua è letteratura toscana, un po' sbracata, ma forte; non rifiutabile da chi vada in traccia di maschilità in un mondo di critici e d'autori « scoglionati », per dirla con Malaparte stesso. Ora tutti sappiamo che le teorie sono belle cose, le ideologie cose bellissime, ma che conta sopratutto metter sulla carta parole proprie, importa mostrar di avere una personalità. Malaparte è oggi, nella nuova generazione letteraria, qualcuno, a differenza di cento altri che non riescono a pigliar corpo e figura. Viene da Prato, città vescovile della Toscana — come dicono i dizionari geografici — e, incredibile ma vero, ha assorbito alquanta facinorosa letteratura francese settecentesca. C'è nella sua bisaccia, assieme al Lippi del « Malmantilè », il Diderot del « Neveu de Rameau » e di « Jacques le fataliste ». Gli è rimasta la nostalgia non solo della Toscana granducale, ma persino — credo — del sacco di Roma, tanto che in queste *Avventure* finge di metter a sacco la città natia. E' insomma uno dei rappresentanti — certo il più acceso e vivace — della « vecchia Italia », ma quando ciò si riduce a saper la lingua, e a scrivere pagine dilettevoli e a volte poderose con una fantasia tra macabra e buffonesca, gli abbandoniamo volentieri tutti gli spunti polemici contro gli « italiani di seconda mano » che saremmo poi noi.

Alcuni trovano il Malaparte troppo aspro scrittore per i loro denti, non sanno capacitarsi di quelle che chiamano volgarità, dei vocaboli rotondi e schietti che saltan fuori nella pagina come colpi di pistola: giudicano in conclusione l'arte sua grossolana e provinciale. Queste fermentazioni regionali possono spiacere solo a chi gioca sugli equivoci, s'è fitto in capo un suo ideale anglosassone, e chiude gli occhi davanti alla realtà dei fatti. Quanto a noi, amiamo le posizioni nette e gli atteggiamenti limpidi: nessuna pena ci costa il riconoscere, sotto la scorza del paradosso, il fondo antiretorico del particolarismo: forse che gli scrittori italiani, a cominciare da Dante, non si sono sempre radicati nella loro provincia giungendo a degli sviluppi originali? Che occorra temperare e ampliare la tradizione nostrana con il giudizioso europeismo sopra definito è indubbiamente ideale, ma che si debba crocifiggere chi non è disposto a simile sforzo, è ridicolo. I libri di Curzio Malaparte traggono dalla polemica la loro vivacità, e se nelle *Avventure di un capitano di sventura* non ci fosse il solito substrato antieuropeo, la storia cadrebbe a vuoto, come il racconto di una burla un po' sproporzionata. La voluttà di menar le mani, l'esaltazione degli istinti popolareschi di una data regione, il gran frastuono di botte che empie di gioia il Malaparte nascono da un temperamento esuberante che reagisce al grigiore che lo circonda. Il fenomeno è curioso, ma sano. (Senza contare che presenta delle singolari sorprese: Leopardi divenuto patriarca dell'*Italiana*, e il piacere di leggere sul foglio bolognese che « in Italia tutto è astrazione e pedanteria in fatto di critica letteraria o, nella più brillante ipotesi, articolo di varietà. »). Malaparte ed i suoi amici concorrono a ripristinare l'interpretazione del carattere italiano data da Stendhal, e ipocritamente messa al bando sino ad oggi. Taine andrebbe in visibilio. Non si nega che abbiano diritto e ragione di esistere concezioni diverse dalla sua, teorie anti-cinquecentesche, protestanti e riformatrici, ma è certo e incontrastabile che esse sanno d'artificioso, e non corrispondono, se non per reazione — come quella di Malaparte — a un'esperienza vissuta e sentita. Dalla sincerità e brutalità con cui egli tratteggia alcune analisi, dalla violenza delle invettive, dalla stessa maniera eccessiva con cui egli aggredisce e impugna la verità, viene fuori una rappresentazione forse ingrata, ma pittoresca, un quadro che può far torcere il viso ad alcuni spiriti delicati, ma che bisogna invece abituarsi a guardare.

Come artista, Malaparte è diseguale, ma lavora di lena e l'inchiostro non gli si secca mai nel calamaio. Anzichè consigliargli di modernrsi, invitiamolo a spingersi a fondo, poichè nell'animazione della lotta gli fioriscono le immagini e le trovate. Il suo torto è talvolta di compiacersi della propria materia, e di indugiare su ripetizioni e inutili sviluppi per meglio caratterizzare ciò che gli sta a cuore. Ma si tratta di uno scrittore virile, i cui baloccamenti e trastulli non sono mai infecondi. Trascriviamo ancora da Nello Quilici: « Tutto sommato, che cosa voglia o desideri Curzio, con quel suo gran tempestare con le parole e con le mani, in prosa e in versi, forse neppur lui lo sa: essenziale è il muoversi, il rompere il sonno nell'attesa ai pigri, bucare i palloni gonfiati, buttare in aria i cenci dei rigattieri, far scandalo fra i santocchioni, scombussolare le idee venerande dei melensi, dar sfogo insomma alla sua natura di elegante ed estroso puledro, che non tollera l'offesa del morso e delle briglie. » e sottoscriviamo a due mani. La funzione di condottiero e di trombettiere che suona la diana nel pantano delle lettere italiane contemporanee, assunta dal Malaparte è utile e simpatica. Ci piace la sua spregiudicatezza. Siamo di un'altra scuola, più cauta e serena e tollerante, e il nostro « europeismo » — diciamolo pure — ci consente di comprenderlo e di spiegarlo. Riconosciamo di buon grado che Curzio Malaparte fa nel suo campo ciò che noi facciamo nel nostro: lavora per fabbricare la nuova letteratura e demolire la vecchia e sciupata. Che egli adoperi la penna a guisa di mazza, mentre noi la trasformiamo in bisturi, non importa. Abbiamo un nemico in comune: gli « scoglionati », siamo fianco a fianco nell'avversare gli anfibi e gli ermafroditi letterari, la gente che vive da parassita sui fascicoli di *Commerce*, o della *Nouvelle Revue Française*, i neo-mistici, i retori, coloro che pensano con la testa degli altri e che scrivono senza originalità. L'analogia dei disgusti lega sovente meglio dell'amore.

ARRIGO CAJUMI.

Jan Kasprowicz

dal "Libro dei poveri„

UNA LIRICA

(XI)

— Lasciai le contese con Dio —
Era una lotta di cuore:
Causata dalla miseria
Umana irreparabile.

Ardevami in cuore una brace,
Portavo tante faville,
Che un solo soffio bastava
Per mettere il mondo in fiamme.

Sapevan ciò le potenze
Che dormono in antri oscuri,
O si trascinan sfacciate
Come le nebbie pel mondo.

Sapevan ciò quelle forze
che, dallo spirto maligno
spiate, la miseria accrescono
dove la miseria è grande.

Sapevan ciò quelle schiere
che stanno sempre in agguato,
O spiano nelle finestre
con scherni se nasce il delitto.

Sapevan che basta venire.
Vicino alla mia fucina,
Perchè il mio cuore prorompa
con anatemi e bestemmie.

Che alle sue bestemmie
Darà la forza dell'atto,
Di rivoltarsi bramoso,
Di rompere a Lui lo scettro.

Ed oggi non mi rincresce
Nè sento un pentimento,
Perchè non sono un servo
Sordo alla stessa sua cuore.

Perchè per il bene del mondo
Lottavo non per capriccio,
Approfittai del diritto
Dell'umanità militante.

Soltanto oggi già vedo,
Nel guardare assai perito,
Ciò che durante la lotta
Non vider le mie pupille.

Egli non si è mosso incontro
Nell'armatura solenne
Soltanto di là dal trono
Mi sorrideva benigno.

Oggi anche io stesso sorrido
Quando mi chiamano « All'armi »!
E come un giorno la spada
Oggi lor porto la pace.

Ma non lottando con Dio,
Ho pure questa speranza
Che in fondo della pace mia cova
Della guerra santa l'ardore.

(Traduzione di ADOLFO SPEISER).

Per un errore d'impaginazione il numero 6 del Baretti che doveva portare l'indicazione N. 5 e 6 (maggio e giugno), uscì con la sola indicazione del N. 6.

Col prossimo numero sarà sospeso l'invio del giornale a quanti non si saranno affrettati a inviare l'importo dell'abbonamento.

Lady Hester Stanhope

Lytton Strachey, della cui opera il *Baretti* — primo in Italia — offre un saggio, appartiene alla più recente scuola biografica inglese, o ne è anzi il migliore rappresentante. La sua «Regina Vittoria» (tradotta anche in francese presso l'ed. Payot), o le due raccolte di studi intitolate «Libri o figure» (Books and characters) ed «Eminenti vittoriani» (Eminent victorians) mostrano, assieme ad una penetrazione psicologica tra le più rare o sottili, qualità di ricostruzione storica di grande stile, e soprattutto una natura d'artista brillante e affascinante. Come J. M. Keynes (al quale *Books and characters* è dedicato) o Bonamy Dobrée, Lytton Strachey possiede delle doti di scrittore e di *pamphlétaire* che si accostano assai più allo spirito francese, che non a quello inglese, e se ne è accorto un biografo che in molte parti gli somiglia, André Maurois, il quale per la recente «Vie de Disraeli» ha fatto buon bottino nei libri dell'inglese. Esigenze di spazio ci hanno impedito di dare subito il saggio che dopo la «Regina Vittoria» consideriamo come lo scritto più bello e significativo del L. S., e cioè «La fine del generale Gordon». Ma abbiamo scelto da *Books and characters* il profilo (1919) di quella lady Hester Stanhope che Lamartine e Barrès avevano idealizzato, e a cui Paule Henri Bordeaux, seguendo le orme paterne sulla via delle esaltazioni politico-sentimentali, dedicò ora non è gran tempo due volumi raffazzonati e spropositati. Ci ha divertito il pensiero di veder l'ironia dello Strachey smontare la cattiva letteratura esotica oggi di moda.

Il naso dei Pitt ha una storia curiosa: se ne possono spiare le trasmigrazioni attraverso tre esistenze. Il colossale uncino del vecchio lord Chatham, che sotto la propria curva vide nascere l'Impero, fu seguito dal pallido naso all'insù di William Pitt il giovane, rigido simbolo di un'indomabile alterigia. Con lady Hester Stanhope, esso giunse allo stadio finale: pur ritto da una forza interiore, aveva perduta ogni maschilità, i duri ossi dello zio e del nonno essendo scomparsi. Il naso di lady Hester rivelava fiere ambizioni, fantastico orgoglio, toglieva a ludibrio la terra, tendendo, a quanto si poteva immaginare, verso qualche cielo eternamente eccentrico. Era, insomma, un naso all'aria.

Naturalmente, i nasi son cose propriamente aristocratiche, e lady Hester di una grande aristocrazia era la figlia. Tuttavia, quell'aristocratico impulso che aveva portato alla gloria i suoi predecessori, ebbe per lei risultati meno lieti. Una forte corrente di stravaganza sempre dimora nelle famiglie onde l'Inghilterra è governata, di tempo in tempo producendo qualche creatura particolarmente balzana e destinata a percorrere una singolare traiettoria meteorica. Un secolo avanti il nostro racconto, lady Mary Wortley Montagu era stata un illustre esempio di questo fenomeno: splendida cometa che, dopo aver occupato per metà il cielo, subitamente svaniva nella desolazione e nel buio. Lo spirito di lady Hester era ancor meno comune, ed ella incontrò una sorte più eccezionale ancora.

Nacque nel 1776, figlia primogenita di quello straordinario Stanhope, conte, giacobino ed inventore, che costrusse il primo battello a vapore e la prima macchina calcolatrice, difese la Rivoluzione Francese alla Camera dei Lords, e raschiò lo stemma — «dannata sciocchezza aristocratica» — dalle proprie carrozze e dal vasellame. La madre di Hester, figlia di lord Chatham e sorella prediletta di Pitt, morì quando la bimba era quattrenne. La seconda lady Stanhope, frigida dama alla moda, abbandonò la figliastra alle cure di negligenti governanti, mentre il «cittadino Stanhope» spadroneggiava per casa, dalle cucine al laboratorio, con tirannica violenza. Soltanto a ventiquattro anni lady Hester riuscì a fuggire dalla schiavitù della casa paterna per andar a viver dalla nonna, lady Chatham. Alla morte di questa, tre anni dopo, Pitt le offrì la sua protezione, e rimase con lui sino al 1806, data in cui egli venne a morte.

I suoi tre anni con Pitt, al centro della società e della potenza, furono brillanti ed eccitanti. Lady Hester si cacciò impetuosamente nel movimento e nelle passioni di quel vigoroso mondo; dominò la casa dello zio con elevato e vivace spirito, fu ammirata e corteggiata. Non bella, attraeva: alta, di stupenda e agile complessione, occhi bluastri, portamento mirabilmente espressivo. La sua conversazione, piena della tagliente noncuranza in uso allora, era insieme divertente ed inquietante. «Mia cara Hester, cosa state dicendo?»: Pitt osservava dall'altro lato della sala. Ed Hester era devota allo zio, che caldamente la ricambiava. Era ancor più devota, e in modo maggiormente pericoloso, all'inebbriante Antinoo, lord Granville Leveson Gower. La temeraria maniera con cui Hester condusse questa faccenda d'amore fu la prima indicazione di qualcosa di squilibrato, di selvaggio, di inconcepibile nel suo temperamento. Lord Granville, dopo averla corteggiata sfacciatamente, dichiarò che non avrebbe mai potuto sposarla, e filò in missione diplomatica a Pietroburgo. Lo smarrimento di lei fu immenso: diede segni di voler seguire l'amico in Russia, minacciò — e forse pose in atto — il suicidio, andò in giro a raccontare a tutti di essere stata ingannata. Ammalatasi, ci furon voci di una gravidanza, e subito ella cercò di metterla in mostra, andando in società senza forsi la faccia, e svenendo al minimo pretesto. Fra questi vaneggiamenti, capitò, terribile ed inattesa, la catastrofe: Pitt morì. E lady Hester, di punto in bianco, si trovò come una principessa spodestata, in una casetta di Montague Square, con una pensione annua di milleduecento sterline.

Non abbandonò la società, e le lingue malediche ebbero il loro da fare. Annunziò immediatamente il suo matrimonio con un antico adoratore, il signor Hill. «Il est bien bon» commentò lady Bessborough. Poi si sussurrò che Canning era «le régnant» e che non solo stava con lei tutto il giorno, ma quasi tutta la notte. Rotta con Canning, si attaccò a sir John Moore. Se si fosse impegnata a sposarlo — come dicesi asserisse parecchi anni dopo — è dubbio: le lettere di lui a lei, ribocanti di rispettosa tenerezza, permettono difficilmente tale conclusione, ma certo egli morì con il di lei nome sulle labbra. Il prediletto fratello Charles essendo caduto a fianco di sir John Moore, era naturale che lady Hester, sotto il duplice colpo, abbandonasse Londra. Si andò a seppellire nel Galles, ma non per molto tempo. Nel 1810 eccola far vela per Gibilterra insieme al fratello James, che recavasi a raggiungere il proprio reggimento. Lady Hester non doveva più riveder l'Inghilterra.

Indubbiamente il pensiero di un perpetuo esilio non l'accompagnava al momento della partenza. Solo gradatamente, mentr'ella muoveva verso oriente, si maturò in lei il disgusto per la vita in Inghilterra ed in Europa. (Ancora nel 1816, parlava di visitar la Provenza). Scortata da due o tre compagni di viaggio inglesi, dalla sua cameriera inglese, mrs. Fry, dal suo medico privato, dott. Meryon, e da uno stuolo di servidorame, arrivò, pian piano e in gran pompa, per Malta ed Atene, a Costantinopoli. Viaggiava su navi da guerra, alloggiava nei palazzi dei governatori e degli ambasciatori. Dopo aver vissuto parecchi mesi a Costantinopoli, lady Hester scoperse che «moriva dalla voglia di veder Napoleone con i propri occhi», e cercò di cavarsela, e di ottenere un passaporto per la Francia. Il progetto mandato a monte dal ministro inglese, Stratford Canning, decise allora di visitare l'Egitto. Noleggiato un vascello greco, salpò per Alessandria l'inverno del 1811. Al largo dell'isola di Rodi, levossi una fiera tempesta, la nave dovette essere abbandonata, e tutti si ritrovarono sopra un nudo scoglio, dove dovettero restar ventiquattro ore senza cibo e riparo. Alfine, dopo altre privazioni, Alessandria fu raggiunta, ma questo disastroso viaggio segnava una tappa decisiva nella carriera di lady Hester. A Rodi infatti essa era stata costretta a mutar le sue sdruscite vesti con il costume di un gentiluomo turco: non lo smise più, e fu il primo passo sulla via dell'orientalizzazione.

Nei due anni successivi, lady Hester marciò di trionfo in trionfo. La sua comparsa al Cairo suscitò gran rumore. Mehemet Ali pascià la ricevette con fastoso cerimoniale. In tale occasione, il costume di lady Hester apparve magnifico: turbante del Cashemir, giubbetto di broccato, una pelliccia preziosissima, un ampio paio di pantaloni di velluto purpureo, ricamati d'oro. Un ciambellano la guidò, con la mazza d'argento, per i cortili interni del palazzo sino a un padiglione dell'harem, dove il pascià, levatosi in piedi al suo ingresso, la intrattenne in conversazione per un'ora. Dal Cairo, essa quindi si diresse al nord, visitando Giaffa, Gerusalemme, San Giovanni d'Acri, Damasco. Il suo abito da viaggio era di stoffa scarlatta intessuta d'oro, e a cavallo lady Hester si avvolgeva in un gran burnous bianco, con cappuccio e nappine. Anche la cameriera era costretta a portar i calzoni, ma veementi proteste la salvarono dallo stare cavalcioni sulla montura. La disgraziata donna aveva del resto superato varie e spaventevoli sofferenze: un naufragio, la fame, topi e scarafaggi in misura mai vista; ma conservava il proprio discernimento. Qualunque cosa sua signoria credesse di diventare, *lei* restava una donna inglese, e in fin dei conti Philippaki era sempre Philip Parker, e Mustapha il signor Farr.

Prima di arrivare a Damasco, lady Hester fu avvertita che si trattava della più fanatica fra le città turche, che lo scandalo di una donna vestita da uomo, il volto scoperto, sarebbe stato tanto grande quanto pericoloso; fu consigliata a mettersi un velo sulla faccia e ad entrare in città col favore della notte. «Piglierò il toro per le corna», rispose, e fece il suo ingresso a Damasco in pieno mezzodì, e senza velo. Gli abitanti rimasero sbalorditi: alla fine, lo stupore diede luogo all'entusiasmo: l'incredibile signora fu salutata come una regina, e seguita da una folla immensa: le offersero il caffè, e l'intero bazar sorse in piedi al suo passaggio. Eppure, essa non era soddisfatta di questo trionfo: voleva compiere qualcosa di più glorioso e stupefacente, inoltrarsi nel deserto per visitarvi le rovine di Palmira, cosa che sino allora cinque o sei coraggiosi viaggiatori soltanto avevano fatto. Il pascià di Damasco le offerse una scorta militare, ma lady Hester preferì affidarsi all'ospitalità dei beduini i quali, sopraffatti dall'ammirazione per il suo modo di cavalcare, la bontà della sua vista e la sua intrepidità, l'ascrissero fra i membri della loro tribù. Dopo una settimana di viaggio secoloro, raggiunse Palmira, i cui abitanti l'accolsero con selvaggio entusiasmo, e sotto le colonne corinzie della regina Zenobia, le fu posta in capo una corona di fiori. Ciò accadeva nel marzo del 1813, e costituì l'apogeo della esistenza di lady Hester. Da allora in poi, la sua fortuna volse, gradualmente ma inflessibilmente, al tramonto.

Il romore delle sue imprese essendosi diffuso per la Siria, a partire dal 1813 la riputazione di lady Hester divenne enorme. Ella fu ricevuta come un'ospite regale — per non dire soprannaturale — e passò di città in città fra le autorità prosternate ed il popolare tripudio. Ma, intimamente, lady Hester era esitante e scontenta: il futuro le appariva incerto, aveva sdegnato e sprezzato l'Occidente: sarebbe stata costretta a farvi ritorno? L'Oriente solo le era simpatico e tollerabile, ma doveva essa rompere per sempre col passato? A Laodicea fu improvvisamente atterrata dalla peste, e, dopo mesi di malattia, si ridestò pensando che tutto era vanità. Affittò un monastero disabitato sulle falde del Libano, non lungi da Sayda (l'antica Sidone) e vi andò a dimorare. Poi, ebbe un rivolgimento di idee: si precipitò ad Ascalon, e col permesso del Sultano, incominciò degli scavi in un tempio in rovina, allo scopo di scoprirvi un tesoro nascosto di tre milioni di monete d'oro. Non avendo dissepolto altro che una statua antica (ordinando, per dimostrare il proprio disinteresse, al proprio medico spaventato, di ridurla in briciole) fece ritorno al monastero. Nel 1816, si trasferì in un'altra casa, più verso la cima del Libano, presso il villaggio di Djoun, e ivi rimase più di vent'anni, fino alla morte.

In tal modo, a quanto sembra puramente accidentale, essa giunse al termine delle sue peregrinazioni, e il lungo, strano, mitico periodo dell'ultima fase della sua esistenza si iniziò. La località da lei scelta era sublime: la casa, sulla cima nuda di un'altura frammezzo a grandi montagne era costituita da un gruppo di fabbricati con cortili a labirinto, e da un giardino di parecchi acri circondato da un muro che lo difendeva come un bastione. Dal giardino — che lady Hester sistemò e accudì personalmente con moltissima cura — si mirava un panorama stupendo: le montagne torreggianti da ogni lato, salvo da uno, sì che — come da uno squarcio — si poteva veder lungi il bleu scuro e profondo del Mediterraneo. E dal romitaggio romantico, la fama di lady Hester si sprigionò pel mondo. I viaggiatori europei che erano stati ammessi alla presenza della gentildonna narravano al loro ritorno storie ricche di mistero orientale, parlavano di straordinaria grandezza, di meraviglioso prestigio, di potenza imperiale. La precisa natura dell'impero di lady Hester rimaneva, in verità, assai dubbia: in realtà la signora era semplicemente l'affittuaria della casa di Djoun, per la quale pagava una pigione annua di venti sterline. Ma il suo dominio non restava soggetto a simili limitazioni pratiche. Essa regnava con la propria trascendente immaginazione, trasformando la positiva gloria dei Chatham in una fantasia da Mille ed una notte. Nessun dubbio che si credesse qualcosa di più di un'imperatrice chimerica: allorchè un viaggiatore francese venne assassinato nel deserto, eccola lanciar ordini per la punizione dei briganti. Questi furono infatti castigati e un solenne ringraziamento della Camera francese le giunse. Sembra nondimeno probabile che la punizione avvenisse in seguito agli ordini del Sultano e non a quelli di lady Hester. In ogni modo, nel proprio feudo tenne la testa alta al cospetto del suo terribile vicino l'emiro Beshyr, ma questi non sarebbe rimasto a bada — perchè, in quanto a forza materiale, avrebbe potuto giocare con lady Hester come sul palmo della mano — se non avesse ricevuto severi moniti dall'ambasciatore a Costantinopoli Stratford Canning, che gli impedirono di ricorrere ai mezzi estremi. Le ignoranti e superstiziose popolazioni circostanti la temevano del resto e l'adoravano, ed essa, influenzata dal suo stesso prestigio, le seguì su questa via. Si tuffò nella astrologia e nell'arte dei presagi, aspettò il momento in cui — secondo le profezie — sarebbe entrata a Gerusalemme a fianco del Mahdi — il Messia —; allevò due cavalli sacri, destinati a portarla, con il Mahdi, all'ultimo trionfo. L'Oriente l'aveva ormai fatta sua preda: non era più una gentildonna inglese, anzi l'Inghilterra la nauseava, e non vi sarebbe più tornata. Se avesse dovuto andare in qualche luogo, avrebbe scelto l'Arabia, il paese del «suo popolo».

Le sue spese erano immense: non solo per sè, ma per gli altri, poichè esercitava l'ospitalità nella maniera più nobile e costosa. Si indebitò quindi, e fu truffata dagli usurai, imbrogliata dal maggiordomo, depredata dai servi. Si trovò in circostanze particolarmente critiche: furono accessi di terribile depressione, spaventevoli lagrime e grida selvaggie. Le sue abitudini divennero sempre più eccentriche: stava a letto tutto il giorno e vegliava la notte, parlando senza posa per ore ed ore con il dott. Meryon, il solo del suo seguito di inglesi che non l'avesse abbandonata, poichè anche la cameriera Fry se n'era andata da tempo, dopo numerose scenate del genere. Il medico era un povero di spirito ed un uomo dal cervello di cartapesta, ma un buon ascoltatore: si sedeva, ed ecco il torrente delle chiacchiere trascinare innumerevoli storie, andar fino al cielo e risciacquare la terra. Erano memorie del passato circa Pitt e Giorgio III, vituperi contro Canning, scimmiottature della duchessa di Devonshire, mescolate fantasmagoricamente con teorie sul Destino e gli influssi planetari, speculazioni sull'origine araba dei clans scozzesi, lamenti sulla furfanteria dei servitori. L'inclassificabile figura di lady Hester, in costume orientale e con una lunga pipa in bocca, finiva per sembrare, attraverso alle nuvole del fumo del tabacco, una sibilla vista in sogno. Potevano derubarla e rovinarla, la casa poteva caderle sul capo, ma continuava a parlare. La malattia e la disperazione l'afferravano sempre più, ma non smetteva di discorrere. Sentiva forse che il tempo che le rimaneva per sfogarsi si andava di giorno in giorno accorciando, e che fra poco avrebbe avuto fine?

La malinconia si mutò in costante e profonda tristezza quando le giunse la notizia della morte del fratello James. Aveva litigato con tutti gli amici inglesi eccezion fatta di lord Hardwicke, con il fratello maggiore, con la sorella — le cui lettere lasciava senza risposta — ed era ad armi corte con il console di Alessandria, che la tormentava perchè pagasse i debiti. Stanca e sfinita, non si muoveva quasi più dalla camera da letto, mentre i servitori arraffavano la roba e riducevano la casa in condizioni di indescrivibile disordine e sporcizia. Tre dozzine di gatti affamati correvano attraverso le stanze, e riempivano i cortili dei loro terrificanti clamori. In mezzo a tutto ciò, il dott. Meryon non sapeva se ridere o piangere. In certi momenti, la signora si sentiva riprendere dall'antica fiamma: i campanelli suonavano tumultuosamente per ore di fila, oppure ella balzava in piedi e riuniva tutto il servidorame, facendolo tremare alla vista della scimitarra che impugnava. Ma le sue finanze s'imbrogliavano sempre più, diventavano inestricabili, senza rimedio alcuno. Invano il fedele lord Harwicke la spingeva a ritornare in Inghilterra per sistemare i suoi affari. Ritornare in Inghilterra, in quell'ingrato e miserabile paese che — per quanto capiva — aveva dimenticato persino il nome di Pitt! Il colpo di grazia le venne quando una missiva delle autorità inglesi le comunicò la minaccia di sospenderle il pagamento della pensione se non avesse fatto fronte ai debiti. Dopo una serie di epistole furenti a lord Palmerston, alla regina Vittoria, al duca di Wellington, lady Hester disse addio al mondo. Ordinò al dott. Meryon di far ritorno in Europa e il disgraziato — come avrebbe potuto fare altrimenti? — obbedì. La sua salute era distrutta, ella aveva passato i sessant'anni e — vile servidorame a parte — rimaneva sola. Visse ancor quasi un anno dopo la partenza del dott. Meryon; ma non se ne seppe più niente. Aveva fatto voto di non metter piede fuori dal cancello della sua casa, ma errò forse per il giardino, per il bel giardino che aveva creato — rose e fontane, viali e pergolati — onde guardare il mare? La fine venne nel giugno 1839. Immediatamente, i servi si impadronirono di tutti gli oggetti trasportabili che erano in casa. Ma a lady Hester non importava più nulla: essa giaceva nel proprio letto, — inspiegabile, grande, assurda, con il naso all'aria

LYTTON STRACHEY.

(Traduzione di *Arrigo Cajumi*).

Guglielmo Ferrero romanziere

In certi nostalgici ricordi autobiografici di infanzia e d'adolescenza Arturo Graf dipinge Roma nell'anno di grazia 1874: «Chi conosce la Roma di ora, difficilmente potrebbe immaginarsi la Roma d'allora. La breccia di Porta Pia era storia recente. Non peranche era confluito tra le sacre mura il putridume di tutte le cloache l'Italia. Duravano molti degli uomini d'alto intelletto e di forte animo che avevano cooperato a fare l'Italia, surrogati, poi, da così meschine sconce ed arroganti mediocrità e gli spiriti erano pieni di fervore e di speranze...»

Parole forti e amare! Alla Roma umbertina, succeduta alla prima, esaltata e rimpianta dal Graf, ci riportano i due romanzi «Le due Verità» e «La rivolta del figlio» pubblicati dal Mondadori (1926-27), formanti con altri due che verranno il ciclo intitolato «La terza Roma». E' la Roma del 1895, capitale di una nazione giovane non ancora ben saldata, che attira da tutte le parti d'Italia non solo, anzi non altro che sognatori e innamorati della Bellezza, ma una gente sitibonda di piaceri, di ricchezze, notorietà, onori scompagnati dall'onore: filibustieri della finanza, avvocati senza scrupoli, giornalisti venali, scienziati ciarlatani, politicanti d'ogni sfera, arrivisti d'ogni risma. (Il Graf, parlando di quell'altra Roma, ricordava Bonghi, Prati, Aleardi, Messedaglia, gli Spaventa, Blaserna, Mamiami, De Sanctis e altri bei nomi d'italiani).

La vita italiana nel 1895: allora la gioventù studiosa del Ferrero si apriva all'osservazione e meditazione della vita morale, sociale, politica dell'Italia e tentava la risposta ai tanti interrogativi che gli poneva innanzi la coscienza. Egli, allora, per arricchirsi d'esperienza compieva lunghi viaggi in Inghilterra, in Germania, in Russia, in Scandinavia ed indagava l'anima di popoli tanto diversi dal nostro per metodi e concezione di vita. Le conclusioni non erano liete per l'Italia ammalata di sensualità, incapace di lavoro regolare, essa era, per esempio, inferiore alla Germania di razza più casta e perciò più forte.

Ora dopo il periplo intorno a Roma divenuta signora del mondo e poi decaduta, dopo studi, ricerche, indagini intellettuali varie e ricche di pathos, è tornato agli antichi amori e ricrea artisticamente quell'età ch'egli ha vissuto con cuore fremente e, insieme, con spirito di analista: il moralismo onde i due romanzi sono imbevuti rispecchiano gli stati d'animo del Ferrero di trent'anni fa insieme con quelli del Ferrero di oggi.

* * *

Folto di materia questo quasi ottocento pagine. Fulcro dell'azione: un processo per venefìcio. Una giovane donna viene accusata di avere avvelenato il marito dalla suocera che la odia come un'intrusa venuta a rubarle il cuore del figlio per carpire una cospicua eredità. Le apparenze sono contro di lei; il sospetto dell'avvelenamento vuol diventar certezza per opera di un grande tossicologo e sulla perizia di costui si avventa, per specularvi, un diabolico avvocato; giornalisti fan chiasso, il pubblico beve grosso. C'è quanto basta perchè la vedova chiusa in carcere abbia l'ergastolo. Contro lo spirito del male combattono, in sparuto manipolo, i difensori dell'innocenza un nobile, di cuore oltrechè di blasone, dalla vita povera e casta; la bella e buona moglie di un senatore il quale da non chiare origini è pervenuto all'apogeo della ricchezza e degli onori — uno di questi onori è la corona marchionale, faticosa conquista! —; un «giovine signore» ottocentesco, dissipato ma generoso che coi suoi amori, colle sue follie e poi coi suoi ravvedimenti e tormenti morali costituisce il personaggio centrale del secondo romanzo.

L'unità morale domina le sparse fila dell'azione. Abbiamo dinanzi a noi un vasto quadro sociale in cui figurano personaggi d'ogni classe e categoria che, battagliando tra di loro mettono a nudo il loro intimo. Il quadro è fosco e nel ritrarre le figure equivoche e malvage il romanziere ha avuto spesso la mano più felice che nel dipingere quelle nobili. Vivi l'avvocato — il «vir dolosus» del Salmista — ispirato dal Diavolo degli scartafacci; il tossicologo, in apparenza un sacerdote che serve la Scienza in ginocchio, in realtà giocoliere della propria coscienza cui le molte nozioni di una scienza particolare — non il sapere — non sanno ispirargli nessuna alta concezione della vita, solo grato alla sua scienza cui deve onori lentamente accumulati, astutamente sfruttati; vivo, crudo, fatto muovere e parlare con forza drammatica (alcuni dialoghi, per esempio, quello col Presidente del Consiglio, idest Crispi, costituirebbero belle scene di teatro) è il senatore, poi marchese, Alamanni, padre del protagonista del secondo romanzo, audace creatore di ricchezza e potenza, ambizioso, senz'ombra di scrupoli, superbo, astuto adulatore dei potenti coi quali ingaggia e vince le sue partite: egli pur muovendosi in altre sfere ed ambiente ha alcuni tratti che ricordano Barbarò dello rovettiano «Lacrime del prossimo»; egli è penetrato dal Ferrero in quei «ressorts» che ciascuno tiene più gelosamente nascosti. Questo cinico distruttore di ogni fede che non sia la fede nella sua volontà indomita e nella sua potenza e che vuole che il figlio continui la grandezza della famiglia ha anche viscere di padre: egli vuole salvare il figlio dai pericoli che prevede gravissimi dell'imminente guerra contro l'Abissinia.

Leggete queste righe: «L'affetto sopravviveva alle speranze recise, amareggiato, deluso, ma indistruttibile. Non era più l'affetto per il suo doppio, per un altro sè, per l'immagine della propria forza e fortuna, proiettata nell'avvenire; era la trepidazione per un caro ammalato, bisognoso di protezione e di assistenza; un principio di mollezza materna in un cuore ferreo, che l'età e l'amore avevano donato, con l'aiuto dei tempi, di Cristo e un po' anche dell'Anticristo».

Ho accennato su all'avvocato e allo scienziato, filibustiere il primo, amorale il secondo. Non ha fatto il Ferrero, tratteggiandoli, un po' la palinodia della mentalità positivistica fin de siècle, dei tempi dell'«Europa giovane»! Si credeva che la Scienza avrebbe detronizzato Dio e operato una palingenesi sociale, si aveva fede nella Giustizia che avrebbe detronizzato i mostri che la tenevano avvinghiata. E' nel libro di trent'anni fa, dedicato a Cesare Lombroso, questa frase: «Lombroso venuto a portare le vere bilance della Giustizia, dopo tanti secoli che gli uomini per ignoranza e malizia ne hanno adoperate di false». C'era, nel positivismo, molto ottimismo e questo il Ferrero riversava nell'ammirare la razza anglosassone che additava agli Italiani perchè diventassero migliori.

Ora, dopo tanto «aevi spatium» il Ferrero è tornato nella scia del pessimismo: i personaggi buoni di questo romanzo sono troppo e sempre buoni, hanno una perfezione che non è di questo mondo e perciò non persuade. Forse il terzo romanzo del ciclo che rappresenterà in atto la rivolta ideale del giovane Oliviero che dopo essersi avvoltolato nella vita frivola e mollo sento sazietà del piacere, vergogna del nulla che è stato, del nulla che ha fatto per alleviare la ingiustizia la malvagità degli uomini, un acuto spasimo di redenzione, vedrà comporsi pessimismo ed ottimismo in una figura veramente umana. Attendiamo lo scrittore alla difficile prova.

* * *

Vogliamo ora, dopo aver considerato il romanzo come opera di pensiero, toccare dell'arte che questo pensiero, esprime?

Sin dai primi capitoli il lettore si sente trasportato in mezzo ad un'atmosfera arroventata di passioni varie che è quella di certi romanzi all'antica, ricchi di intreccio che sempre più s'aggroviglia, con personaggi che hanno il carattere precedentemente fissato e operano in conformità di esso, senza dar margine all'improvviso ed imprevedibile zampillare di nuovi sentimenti che sconvolgano la coscienza e le imprimano una nuova retta (unica eccezione, e parziale, è Oliviero), personaggi che non amano auscultarsi e fare quei monologhi interiori che talora mandano in frantumi gli schemi precostruiti della vita: sono personaggi che operano «ab extra» e per sentirsi vivi han bisogno del contatto ed attrito con gli altri esseri.

Di ognuno lo scrittore ci ammannisce gli antecedenti biologici e biografici: questo vezzo sottrae al romanzo quelle forti attrattive che sono, per un'opera d'arte, la suggestione, l'immediatezza, il senso della vita che si svolge proprio sotto i nostri occhi, con tutto quello che di impensato e misterioso essa ha; detrae al lettore il piacere di ricostruire per conto suo tipi e caratteri e collaborare — col suo intuito psicologico — con l'autore: chè il lettore intelligente non vuole solo ascoltare, passivamente. Anche il Manzoni amava indugiarsi nelle analisi psicologiche e penetrare ben dentro il labirinto del cuore umano: ma le sue sottili e pur larghe indagini ci davano solo l'essenziale mentre il Ferrero ci dice tutto di tutti, anche di figure secondarie. Il non fermarsi a tempo, al sostanziale, produce freddezza anche nelle scene che dovrebbero avvincerci, un fare da «casuista» che stanca, una ridondanza che si traduce talora, stilisticamente, in un secentismo di cattivo gusto.

L'unità morale, abbiamo detto, domina i due romanzi: ma vi fa troppo da padrona e va a scapito dell'unità sentimentale e pittoresca. I sentimenti di parecchi personaggi sono monocromi; rigidi sì che spesso abbiamo non lotta d'uomini ma conflagrazione di idee astratte. E, anche, il moralismo gioca un brutto tiro allo scrittore. Ve lo immaginate voi un giornalista, un direttore di giornale, che fa una così cinica professione di fede nella sua professione («il giornale vuole ogni mattina la sua razione quotidiana di bugie» — «non c'è che una sola scuola: il balliamo») come quella del conte di Barge ad Oliviero che vede per la prima volta? O sacro sdegno contro i giornalisti birbi che brutta e falsa pagina hai suggerito a Guglielmo Ferrero!

Ma c'è in questi romanzi ardente lotta d'animo e il lettore n'è preso e partecipa con pathos alle vicende della lotta: come nei romanzi di una volta che il lettore chiudeva con un sentimento di riconoscenza per l'autore.

Giuseppe Gallico.

Ritratto di Valle Inclán

Don Ramón del Valle-Inclán, macro, senza un braccio come il marchese di Saavedra, sembra un asceta o un soldato d'altri tempi che per singolare magia passeggi nelle strade del nostro secolo.

Conosco di lui due ritratti, uno in versi di Ruben Dario e l'altro inciso da Joseph Moja per l'edizione completa delle opere. Entrambi gli somigliano, pur essendo molto diversi nella rappresentazione.

Ruben Dario, quasi dipingendo una di quelle tavolette «por grazia ricevuta» che sono nelle chiese di provincia, è così che vide don Ramón:

Este gran Don Ramón de los barbas de chive
Cuya sonrisa es la flor de su figura,
Parece un viejo dios a'tunero y esquivo
Que se animase en la frialdad de su escultura.
El cobre de sus ojos por istantes fulgura
Y da una llama tras un ramo de olivo.
Tengo la sensación de que siento y que vivo,
A su lado, una vida más intensa y mas duro.
Este gran Don Ramón del Valle-Inclán me inquieto,
Y á través del zodiaco de sus versos actuales,
Se me esfuma en radiosos visiones de poeta,
O se me rompe en un fracoso de cristales.
Yo le he visto arrancarse del pecho la saeta
Que le lanzan los siete pecados capitales.

Forse più sottilmente lo ritrasse Joseph Moja: avvolto in un largo mantello, con in capo l'elmo e un libro sulle ginocchia, don Ramón se ne sta meditando accanto ad una cassapanca intagliata, con l'aria grave di un letteratissimo signore della Rinascenza.

Non dissimile dal cavaliere di questa stampa dovette essere quel don Luis del Valle de la Cerda che diede fuori nell'anno del Signore 1500 un suo trattato «de re militari» scritto «al suono delle trombe e degli archibugi», come dice il frontespizio, militando nel reame d'Italia sotto le insegne di S. M. il re don Felipe.

Valle-Inclán gentiluomo carlista ha, infatti, un antenato ad ogni pagina della storia illustre di Spagna: sono vescovi e connestabili, viceré e teologi, partigiani e canonici di Compostela, conquistadores, alumbradas... Antonio del Valle che contende a Berwick la gloria di aver vinta la battaglia d'Almansa, Gonzalo de Sandoval fondatore della Nuova-Galicia al Messico, doña Maria del Valle de la Cerda badessa del convento di San Placido in Madrid e processata sotto Filippo III come «volandora» dal Tribunale dell'Inquisizione...

L'atteggiamento letterario di don Ramón, che ricorda il dandysmo di Barbey d'Aurevilly, non è perciò senza un'intima ragione e un profondo significato.

Egli è, tuttavia, un'espressione di quella terra «gallega» che è una Spagna particolare, la quale potrebbe essere simboleggiata, ad esprimerne la rude potenza e l'incanto georgico, dal segno del giglio sulla roccia. La Spagna celta, dove le memorie pagane rivivono perfino con la flora classica del timo, del rosmarino; e dove il cattolicismo ha levato la cattedrale di Santiago cui per tutte le strade d'Europa giungevano le torme dei pellegrinanti con bordone e sanrocchino, al quale attaccavano le conchiglie del santo che si pescano ancora nella baia d'Arosa.

Il profumo delle rose, come nella lirica di Ronsard, e le deduzioni della teologia, come in Suarez, sono tutto Valle-Inclán. Don Giovanni, che è più di don Chisciotte il simbolo della Spagna, non è in fondo altra cosa.

L'arte di don Ramón appartiene storicamente al periodo di rinascita intellettuale iniziata in Ispagna nel 1898 da Miguel de Unamuno e perseguita da Azorín, da Pio Baroja, da Antonio Machado, da Juan Ramón Jimenez; ma va intesa fuor dei gruppi e delle tendenze, come una singolare espressione di quell'individualismo assoluto che è il fondamento dell'anima spagnola.

I suoi lavori, fino ad oggi, sono raccolti in venti volumi, che costituiscono l'«Opera Omnia», ed in altri nove fuori collezione.

Il primo secondo il catalogo, ma pensato e pubblicato fra gli ultimi come un'introduzione agli altri e come una confessione generale, è *La Lámpara Maravillosa* che Joseph Moja ha illustrato di disegni cabalistici nello stile del Rinascimento. Valle-Inclán ha chiamato quest'opera *Ejercicios Espirituales*. E', infatti, un'opera di estetica mistica, *una guia para sutilizar los caminos de la Meditación, siempre cronógicos de la substancia misma de las horas.* Per intendere don Ramón convien riportarsi sempre a queste pagine, che sono pure una specie di autobiografia intellettuale in cui è la chiave della sua scrittura.

Segue: *Flor de Santidad*. E' la semplice storia di una pastora, che vivendo in un suo mondo soprannaturale ed estatico, si crede destinata a generare un fanciullo divino. Questa «storia millenaria» — pubblicata due anni prima che D'Annunzio scrivesse «La Figlia di Jorio» — è fresco della vecchia Gallizia, in cui le anime sembrano fisse nell'eternità, con i suoi riti, gli esorcismi, il terrore del Demonio, con tutte quelle particolari inquietudini religiose dello spirito primitivo. Una delle pagine più belle dell'opera è quella in cui è descritta una scena d'esorcismo com'è praticato ancora oggi due volte l'anno: a mezzanotte, attraverso lande deserte e per dune fantastiche al chiaro di luna, gli ossessi, schiumosi di rabbia, sono trascinati in riva al mare dove li immergono fino a che l'onda li batta nove volte; mentre suonano le campane di un promontorio, che innalza un tempio alla Vergine accanto ad un rudere pagano, e il prete fra una turba di fedeli inginocchiati pronunzia la formula dell'esorcismo. E' l'antica Gallizia di Compostela, dove nel silenzio dei portici passano come ombre le figure dei sacerdoti con un lembo del mantello sulla spalla, alla maniera degli antichi uomini d'arme.

A *Flor de Santidad* si potrebbe, in qualche modo, accostare *El Embrujado* una tragedia in prosa della Tierra de Salnés, che è la patria di Valle-Inclán.

Ma l'opera più comprensiva di don Ramón è quella intitolata *Memorias del Marqués de Bradomin*, ornata da Angelo Vivanco con sobria eleganza di fregi e lettere nello stile prezioso del Settecento, e divisa in quattro «sonate» quante sono le stagioni dell'anno e della vita umana.

Estas paginas, scrive l'autore, *son un fragmento de las «Memorias Amables», que ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomin. Un Don Juan admirable. El mas admirable tal vez!...*

Era feo, católico y sentimental.

Questo marchese de Bradomin, cui come a persona viva Ruben Dario inviò un sonetto nel gusto di Verlaine, non è altri, possiamo ben dirlo, che don Ramón del Valle-Inclán. Un don Ramón fantastico, e quindi più vero, in cui larghi spunti autobiografici — come il viaggio al Messico, il ritiro in Gallizia e la guerra carlista — rischiarano la figura dell'autore, che talvolta mi sembra perfino un fratello di quell'altro *gentilhomme de lettres* che fu il visconte de Chateaubriand. Queste Memorie, questi paesaggi d'America non rievocano irresistibilmente «Les Mémories d'Outre-Tombe» e il «René»!

Aguila de Blason e *Romance de Lobos* possono, senza parlar d'altro, completare una visione sintetica dell'opera di Valle-Inclán: sono due «commedie barbare» scritte in una forma che partecipa del romanzo dialogato e del dramma. A proposito di queste due opere, convien fare un'osservazione che vale un poco per tutte le altre. I personaggi di don Ramon possono sembrare a prima vista figure di eccezione, legati come sono ad aspetti particolari di un popolo, ma a guardar bene addentro questi tipi, e quest'arte, proprio per essere gli esponenti di un'epoca tramontata ed immutabile attingono il loro valore concettuale alla fonte stessa dell'umanità e si attribuiscono una cittadinanza europea in un'epoca di ricerca delle ragioni prime, come la nostra.

In appunti frettolosi come questi — dove fra l'altro converrebbe parlare della lirica di don Ramón, del «trocaico» *ligero como un niño*, o delle «coplas» di *Aromas de Leyenda* — non si deve per amore della misura spendere molto inchiostro per indicare le opere minori come il *Cuento de Abril* o *La Marquesa Rosalinda* «farce versaillesque» che sarebbe piaciuta a Banville; ma bisogna almeno notare *Voces de Gesta* un poema tragico in cui passano donne oppresse dalla foia del vincitore, pastori di Gallizia, un re del tempo di Carlomagno... che fecero delirare d'entusiasmo la folla dei contadini aragonesi il giorno della rappresentazione a Saragozza, al tempo di una gran festa popolare.

Ma è a Valle-Inclàn che conviene far ritorno e concludere con lui.

Singolare ventura ascoltare don Ramòn in una «tertulia» di caffè madrileno argomentar d'arte e di letteratura con improvvisi scoppi di violenza e pause di gentilezza infinita.

Si pensa alla sua giovinezza di Compostela quand'era scolaro di diritto e vide passare una processione che recava alla cattedrale le reliquie di un martire, nello scenario medievale della città. Si pensa a Compostela, dove ancora oggi fermentano gli scismi e i teologi discutono in capitolo sulle eresie che nascono all'ombra dei chiostri, come se tanti secoli non fossero passati....

E d'un tratto don Ramón del Valle-Inclán, Montenegro, brutto, cattolico e sentimentale, appare fra la gente ben pettinata come la viva immagine di quella Spagna eterna della santità e del peccato.

Edoardo Persico.

L'ANELLO DI GIGE

I.

Quand'ero adolescente, la gloria letteraria e la gloria venturiera mi tentarono ugualmente. Fu un tempo pieno di voci oscure, di un vasto rumore ardente e mistico, per il quale si faceva sonoro tutto il mio essere come una conchiglia marina. Di quella gran voce atavica e sconosciuta sentii il fiato come un alitare di forno, e il suono come un mormorio di marea che mi colmò d'inquietudine e di perplessità. Però i sogni di avventura smaltati nei colori del blasone, fuggirono come gli uccelli dal nido. Solo tavolta, per l'influsso della notte, per l'influsso della primavera, per lo influsso della luna, tornavano a posarsi e a cantare nei giardini dell'anima, sopra un fiorone dello scudo... D' un tratto cessai di udirli per sempre. Al compire dei trent'anni mi fu amputato un braccio, e non so se ripresero il volo o restarono muti. In quella tristezza mi assistette l'amore delle muse! Ambii di bere alla sacra fonte, però volli prima ascoltare i palpiti del mio cuore e lasciai che parlassero tutti i miei sensi. Al suono delle loro voci feci la mia Estetica.

Da fanciullo, e poi da adolescente, la storia dei capitani di ventura, violenta e fiera, mi aveva dato un'emozione più profonda che la lunare tristezza dei poeti. Era il tremito e il fervore con che deve annunciarsi la vocazione religiosa. Io non ammiravo tanto gli echi eroici, quanto l'accordo delle anime, e questo appassionato sentimento mi servì, simile a un rogo, per purificare la mia Disciplina Estetica. Mi imposi norme luminose e salde come un cerchio di spade. Flagellai nell'anima nuda e sanguinosa con un cordone di ferro. Mortificai la vanità ed esaltai l'orgoglio. Quando in me si riagitarono le larve dell'avvilimento, e quasi m'intossicò una disperazione meschina, seppi castigarmi come potrebbe farlo un santo monaco tentato dal Diavolo. Ascesi trionfante dalla fossa delle vipere e dei leoni. Amai la solitudine e, come gli uccelli, cantai solo per me. L'antico dolore che nessuno m'ascoltasse si mutò in contentezza. Pensai che stando solo la mia voce potesse essere più armoniosa, e fui a un tempo albero antico, e ramo verde, e uccello canterino. Se vi furono talvolta orecchie che mi ascoltarono, io non lo seppi mai. Fu la prima delle mie Norme.

Sii come il rosignolo, che non guarda a terra dal ramo verde dove canta.

II.

In questo aggiornare della mia vocazione letteraria provai un'estrema difficoltà ad esprimere il segreto delle cose, a fissare in parole il loro significato esoterico, quel ricordo fecondo di qualcosa che furono e quella aspirazione inconcreta di qualche cosa che vogliono essere. Sentivo l'emozione del mondo misticamente, con la bocca chiusa dai sette suggelli ermetici, e la mia anima nella prigione di fango tremava per l'angoscia di essere muta. Però prima del compito febbrile di raggiungere l'espressione evocatrice, fu il compito di fissare dentro di me l'impreciso delle sensazioni. Quasi sempre si disperdeva a volerlo concretare: Era qualcosa di molto vago, molto lontano, ch'era rimasto nei nervi come il riso, come le lacrime, come la memoria oscura dei sogni, come un profumo sottile e misterioso che si percepisca solo al primo momento che si aspira. E quando dall'arcano dei miei nervi ottenevo di strappare la sensazione, precisarla ed esaltarla, sopraggiungeva il compito di darle vita in parole, la febbre dello stile, simile a uno stato mistico, con momenti di estasi e momenti di aridità e di disgusto. In questa ricerca, alfine ottenni di svegliare in me voci sconosciute e intendere il loro vario mormorio, che una volta mi sembrava profetico ed altre familiare, come se d'impeto il baleno rischiarasse la mia memoria, una memoria di mille anni. Potetti sentire un giorno nella mia carne, come una grazia nuova, la freschezza delle erbe, il corso cristallino dei fiumi, il sale dei mari, la letizia dell'uccello, l'istinto violento del toro. Un altro giorno, sulla maschera della mia faccia, guardandomi in uno specchio, vidi modellarsi cento maschere in una successione precisa, fino all'età remota in cui appariva il volto macro, barbuto e quasi nero di un uomo che si cingeva le reni con la pelle di un capro, che si cibava di miele selvatico e predicava l'amore di tutte le cose ruggendo. Un altro giorno ottenni di concretare l'aspetto del mio Demone. Già lo avevo intravisto da bambino, sotto i noci di un campo: Un contadino esile, allegro e vecchio, che par modellato con la precisione realista di un bronzo romano, di un piccolo Dionisio. Balla sempre nel bosco dei noci, sull'erba verde, ad un suonar vario, moderno e antico, come se nel flauto di Pan si udisse il preludio delle canzoni nuove. Quando ottenni di concretare questa figura, tante volte intravista sotto il velo della mia culla, credetti giunto il momento. Tutte le larve del mio regno interiore erano deste, le sentivo agitarsi come altrettanti arcani, ed avevo appreso a intendere le voci più lontane. Allora pervenni alla seconda norma della mia Disciplina Estetica.

Il poeta soltanto ha qualcosa di suo da rivelare agli altri, quando la parola è impotente ad esprimere le sue sensazioni: questa aridità è il cominciamento dello stato di grazia.

III.

Che meschino, che goffo, che difficile balbettio il nostro per esprimere questa gioia dell'ineffabile che riposa in tutte le cose con la grazia di un fanciullo addormentato! Con quali parole dire la felicità della foglia verde e dell'uccello che vola? C'è qualcosa che resterà eternamente ermetico e negato alle parole. Quante volte incontrandomi nel buio di una strada col vignaiolo, col mendico pellegrino, col pastorello che vive sul monte guardando pecore e contando stelle, mi dissero le loro anime con le labbra chiuse, e cose più profonde delle sentenze degli in folio! Nessun grido della bocca, nessun gesto della mano può fermare questo senso remoto del quale appena noi ci rendiamo conto, e che, tuttavia, ci penetra con un sentimento religioso. Il nostro essere sembra che si prolunghi, che si diffonda con lo sguardo, e che si compendi nell'ombra grave dell'albero, nel canto del rosignuolo, nella fragranza del fieno. Questa coscienza quasi divina ci fa trepidare come un aroma, come uno zefiro, come un sogno, come un'aspirazione religiosa.

Ricordo un episodio della mia vita: Era il mese di dicembre, intorno al Natale. Tornavo da una fiera col mio servo, e prima di montare a cavallo per mettermi in cammino, avevo fumato la mia pipa di canape indiana. Facevamo ritorno con le cavalcature molto stanche. Meriggiava, e non ancora avevamo attraversato i Pinares del Rey. Ci restavano tre buone leghe di cavalcata, e per accorciar la strada spingemmo i cavalli per un sentiero di capre. Guardando di sotto s'intravedevano terre coltivate con una geometria ingenua, e prati cristallini fra vincheti. Il campo aveva una grazia innocente sotto la pioggia. I sentieri rossicci serpeggiavano a costa nel verde dei prati e della geometria dei seminati. Quando il sole squarciava le nubi il campo s'intonava d'oro con l'emozione di un'antica pittura, e sopra la grazia innocente dei prati, e sullo scacchiere dei seminati, i sentieri parevano le fiamme ove dettavano le leggende dei loro quadri i vecchi maestri del tempo in cui le ombre dei santi pellegrinavano per i sentieri d'Italia. Prendevamo per la Tierra de Salnés, dove in altri tempi stava la casa dei miei avi, e dove crebbi da ragazzo a giovanetto. Tuttavia, da quelle contrade montagnose non mi ero mai sradicato. Ascendevamo tanto, che le valli apparivano lontane, miniate, intense, con la lucentezza degli smalti. Erano ricettacoli di grazia, e gli occhi si santificavano in essi. Però nulla mi colmò di gaudio come il serpeggiare dei viottoli fra i prati e le terre lavorate. Li riconoscevo di colpo con un sobbalzo. Riconoscevo i crocicchi schiusi in mezzo al campo, i guadi dei ruscelli, le macchie dei seminati. Quel noviziato delle scorciatoie diviso dai miei passi in tanti anni, mi si rivelava fin una cifra, compiuto nel grembo delle valli, cristallino per il sole, intenso per l'altezza, sacro come un numero pitagorico. Fui felice nell'estasi della somma, e ad un tempo mi prese un gran tremore comprendendo che avevo l'anima liberata. Era un'altra vita che mi diceva la sua annunciazione in quel dolce languire del cuore in quel terrore della carne. Con una letizia raccolta e profonda mi sentii vincolato all'ombra dell'albero, al volo dell'uccello, al roccia del monte. La Tierra de Salnés stava tutta nella mia coscienza per grazia della visione gioiosa e teologale. Restai schiavo, gli occhi chiusi dal suggello di quella valle profondissima, quieta e verde, con pioggia e sole, che riassumeva in una comprensione ciclica tutta la mia conoscenza cronologica della Tierra de Salnés.

L'estasi è il piacere di essere schiavo nel cerchio di un'emozione così puro, che aspira ad essere eterno. Nessun piacere e nessun terrore pari a quello di sentir l'anima liberata!

IV.

Ricordo pure un meriggio, or è molti anni, nella cattedrale di Leon. Io vagavo nell'ombra di quelle vôlte con l'anima fasciata di remote memorie. Fin d'allora cominciava la mia vita a esser come una strada che si ginnea di foglie in autunno. Ero entrato cercando un rifugio, agitato dal tumulto angoscioso delle idee, e d'un subito il mio pensiero si calmò come chiodato in un dolore quieto ed unico. La luce nelle vetrate celestiali aveva la fragranza delle rose, e la mia anima fu tutta in quella grazia come in un orto sacro. Il dolore di vivere mi colmò di tenerezza, ed era la mia umana coscienza piena di un amoroso bene effuso nelle rose meravigliose delle vetrate, in cui ardeva il sole. Amai la luce come l'essenza di me stesso, le ore cessarono di essere la sostanza eternamente trasformata dalla intuizione carnale dei sensi, e sotto l'arco dell'altra vita, spoglio della coscienza umana, penetrai protetto dalla luce dell'estasi. Che sacro terrore e che amoroso giubilo! In quel meriggio così pieno d'angoscia appresi che i sentieri della bellezza sono mistici sentieri per i quali ci allontaniamo dai nostri fini egoistici per trasmigrare nell'Anima del Mondo. Questa emozione non può essere fissata in parole. Quando noi ci sporgiamo più oltre dei sensi, proviamo l'angoscia d'essere muti. Le parole sono generate dalla nostra vita di tutte le ore in cui le imagini mutano come le stelle nelle vaste rotte del mare, e ci pare che uno stato d'animo senza mutamento, si annullerebbe nell'atto di essere. E, tuttavia, questa è l'illusione fondamentale dell'estasi, momento unico in cui le ore non scorrono, e il prima e il poi si congiungono come le mani nella preghiera. Beatitudine e quiete, dove il piacere e il dolore si affratellano, perchè tutte le cose a definire la loro bellezza si spogliano della idea del Tempo.

La bellezza è l'intuizione dell'unità, e i suoi sentieri, i mistici sentieri di Dio.

V

Prima di giungere a tal quietismo estetico, un divino piacere, trascorsi per un'aridità grandissima, sempre angustiato dalla sensazione del moto e del vivere sterile. Quello Spirito che cancella eternamente le sue orme mi teneva prigioniero, e la mia esistenza fu come l'imitazione dei suoi voli. Ho speso molti anni a considerare come tutte le cose si mutassero e perissero, cieco per vedere la loro eternità. Erano tanto salde le basi del mio egoismo, che solo riuscivo a conoscere quello che in qualche modo aveva relazione con le cure di ogni ora, e i sensi impazzavano coordinandosi ad esse, senza liberarsene mai, senza poter squarciare i veli che celano il segreto mistico del Mondo. Cieco, senza la luce di amore che fa eterne tutte le vite, fui come un uomo condannato a camminare per deserti d'arena, sbattuto da raffiche di vento. Scoprii e godetti come un peccato mistico la variabilità delle forme e lo scorrere del Tempo. Anni interi della mia vita erano evocati dalla memoria, e tornavano con tutte le loro immagini, gonfi di un palpito eterno. L'attimo più breve era un sisamo che conteneva sensazioni di molti anni. La mia anima liberata volava sui sentieri remoti, i sentieri altre volte percorsi, e rindiva le stesse voci e gli stessi echi. Provavo un terrore sacro a scoprire la mia ombra immobile, guardando il segno di ogni momento lungo la Vita.

Il Tempo era un ampio mare che mi inghiottiva, e dalle sue visceri angosciose e tenebrose la mia anima affiorava cinta di ricordi come fosse vissuta mille anni. Mi paragonavo a quel cavaliere di una vecchia leggenda di Santiago, che, essendo naufragato, salì dagli abissi del mare col mantello cosparso di conchiglie. Gli attimi si schiudevano come cerchi di larghe vite, e in questo crescer favoloso tutte le cose si manifestavano ai miei sensi con la grazia di un nuovo significato. Ogni chicco della spiga, ogni uccello dello stormo svelavano ai miei occhi il grado della loro diversità, inconfondibili ed espressivi come volti umani. Io conoscevo oltre la ragione utilitaria, procedevo amorosamente nella coscienza delle cose e infrangevo le Norme. I miei occhi e le mie orecchie creavano l'eternità.

Questo dono dell'intuizione lo impiegai per la prima volta un meriggio dorato, guardando il mare azzurro. Tornavano le barche pescherecce, le annunziava la campana del faro, volavao i gabbiani intorno alle vele ambrate, e i miei occhi potevano seguirli nei giri più lievi, e vedendoli sparire lontani, al ritorno li riconoscevo ad uno ad uno, non solo nelle piume, ma anche nel segreto del loro istinto, per stanchi, per vecchi, per affamati, per feroci...

Il meriggio aveva smarrito le sue ore, ed era tutto azzurro. Seduto sotto la pergola del mio orto paesano, mi posi a pregare. In quella beatitudine del campo, del mare e del cielo, mi sentii pieno di un sentimento divino. Tutto l'amore dell'ora stava dentro di me, il vespero mi si rivelava come il vincolo eucaristico che unisce il giorno alla notte, come l'ora verbo che partecipa delle due sostanze, ed è armonia di quello che è stato con quello che spera di essere. La campana dei pescatori continuava a suonare, e sopra le onde si stendeva l'ultimo raggio del sole. Per quel tramite luminoso si spinse il mio sguardo al termine azzurrognolo del mare. Allora sentii quello che non avevo mai sentito: Sotto i colori del tramonto stava la notte quieta, addormentata, eterna. Il colore e la forma delle nubi erano l'evocazione dei momenti anteriori, nessuno ne era trascorso, tutti si sommavano nell'ultimo. Mi sentii annegato nell'onda di un piacere fragrante come le rose, e saporoso come l'idromele. La mia vita e tutte le vite si scomponevano per volgersi al loro primo istante, purificate del Tempo. Incombeva una grazia mattutina e battesimale. Come le nubi del tramonto, il grappolo che maturava nella pergola del mio orto, mostrava nell'azzurro cupo dei suoi acini maturi, la successione delle sue metamorfosi, fino al verde acerbo. Scoppiai in un gran singhiozzo, e nella stella che nasceva scorsi il volto di Dio.

Quando si spezzano le norme del tempo, l'attimo più piccolo si squarcia come un ventre pregno di eternità. L'estasi è il piacere di sentirsi generato nell'infinito di questo attimo.

VI.

I nostri sensi custodiscono l'illusione fondamentale per cui le forme permangono immutabili, quando non è percepito il loro immediato mutamento. Scopriamo che le cose sono tali per ciò che hanno in sè di più durevole, e amiamo quello in cui si tesaurizza una forza da opporre al tempo. Di tutte le cose belle a vedere, nessuna lo è tanto come i cristalli. Il piacere degli occhi a guardarli, è un sentimento sacro, poichè per gli occhi i cristalli non hanno età. Quando pensiamo che per essi l'ieri è di mille anni e che resteranno senza mutamento al compiersi di altri mille, proviamo l'emozione religiosa di considerarli fuori del Tempo. La luce dei cristalli ha qualcosa della orazione. Concepire la vita e la sua espressione estetica nei limiti del movimento, e di tutto quello che varia senza tregua, che si distrugge, che passa in una fuga di attimi, è concepirla con l'assurdo satanico. Le bolge dantesche sono la più tragica rappresentazione della superbia sterile. Satana, sterile e superbo, aspira ad essere presente nel Tutto. Satana volteggia eternamente, con l'ansia e l'angoscia di far sparire il prima e il poi. Consumarsi nella vertigine del volo senza arrestarsi mai, è la terribile condanna che sconta l'Angelo Lucifero. L'ellisse delle bolge infernali sviluppata all'infinito annullerebbe il passato e l'avvenire arrestando nella suprema quiete il movimento. L'aspirazione alla quiete è l'aspirazione a deificarsi perchè nel segno dell'immutabile è il volto di Dio. Tutte le cose, nell'ombra del peccato, si agitano per restar ferme senza pervenirvi mai, però il mistico che sa amarle scopre in esse un vincolo di armonia, una divina onda cordiale: La Grazia.

In tutte le cose giace un potere di evocazioni erotiche. Alcune sembrano destarsi appena ci accostiamo, altre indugiano a rivelarsi, altre non si rivelano ancora, altre non si riveleranno mai. Però se un giorno potessimo conoscerle integralmente, le vedremmo legarsi in successione matematica e concretarsi in un sol impeto d'amore, come le visceri della terra concretano nella chiarità dei cristalli lo sforzo di millenni. La conoscenza di un chicco di grano, con tutte le sue evocazioni, ci darebbe la conoscenaz completa dell'Universo. Una conoscenza molto più ingenua, molto più chiara, molto più innocente dello sguardo di un bambino. In questo mondo delle evocazioni soltanto penetrano i poeti perchè ai loro occhi tutte le cose hanno un significato religioso, più prossimo al significato unico. Là, dove gli altri uomini trovano solo diversità, i poeti scoprono vincoli luminosi di una occulta armonia. Il poeta riduce il numero delle allusioni senza trascendenza ad una divina allusione piena di significato. Ape piena di miele!

Anima mia, che gemi per evadere dal carcere buio, confondi in un accordo le tue emozioni, eternale in un circolo e possederai la chiave dei misteri. Scopri la regola di amore e di quiete che ti fa da centro e toccherai con le ali l'Infinito. Metti in tutte le tue ore uno slancio mistico, e in quella che sopraggiunge versa tutto il contenuto dell'ora precedente, tal come il vino vecchio dalla piccola anfora si travasa in un'altra più capace e si mescola a quello delle nuove vendemmie. Per infrangere la tua prigione di fango, mettiti al di sopra dei sensi, e procura d'intendere il mistero delle ore, di convincerti che non scorrono e che sempre dura lo stesso momento. Sian le tue emozioni come i cerchi schiusi dalla pietra nel cristallo dell'acqua, e nell'ultima si concluda tutta la tua Vita.

Dio è l'eterna quiete, e la bellezza suprema sta in Dio. Satana è lo sterile che cancella eternamente le sue orme sulla strada del tempo.

VII.

Questo momento effimero della nostra vita contiene tutto il passato e tutto l'avvenire. Siamo l'eternità, però i sensi ci danno una falsa illusione di noi stessi e delle cose del mondo. Veli d'ombra, fonti di errore più che di conoscenza, i nostri sensi traggono l'oggi dall'ieri, e creano la vana illusione di tutta il sapere cronologico, che ci proibisce il piacere e la visione infinita di Dio. Il poeta, come il mistico, deve percepire più oltre del limite che segnano i sensi, per scorgere nella finzione del momento, e nell'esteriore rotare delle ore, la responsabilità eterna. Forse il dono profetico non è la visione dell'avvenire, ma una più perfetta visione che dell'attimo fuggente della nostra vita percepisce l'anima spezzando i suoi lacci con la carne. Questo soffio di ispirazione mostra l'eternità del momento e svela il segreto delle vite. L' ispirato deve sentire le comunicazioni del mondo invisibile, per comprendere il gesto in cui tutte le cose si immobilizzano come in un'estasi, e nel quale palpita il ricordo di quello che furono e l'embrione di quello che debbono essere. Cerchiamo l'allusione misteriosa e sottile, che ci fa trepidi come un soffio e ci lascia intravedere più oltre del pensiero umano, un senso celato. In ogni giorno, in ogni ora, nel più lieve momento, si perpetua un'allusione eterna. Facciamo la nostra vita a modo di una strofa, in cui il ritmo interiore desta le sensazioni indefinibili annichilendo il significato ideologico delle parole.

Ero studente, e osservando un giorno il gioco di alcuni fanciulli che danzavano come i satiri nelle sculture antiche, pellegrinò il mio cuore verso l'infanzia e ne tornò parato di una grazia nuova. A camminare nell'ombra sacra dei ricordi, non provai la sensazione di tornare a vivere negli anni lontani, ma qualcosa di più ineffabile, poi che intesi che nulla del mio corpo era abolito. Fino allora non avevo mai scoperto quella intuizione di eternità che mi si chiariva d'un subito ad evocar l'infanzia e a farla attuale in altro cerchio del Tempo. Tutta la vita passata era come il verso remoto che rivive la sua evocazione musicale incontrando un altro verso che rima con esso, e senza perdere il primo significato si fa a completare un significato più profondo. Anche nel gioco bizantino delle rime, si compiono le leggi dell'Universo! Con gli occhi volti al passato, io ottenni di spezzare il segreto del Tempo. Incarnati in immagini, vidi svolgersi gli attimi, sgranarsi gli echi della mia vita e tornare ad uno ad uno. Percepivo ogni momento in se stesso come attuale, senza obliar la somma. Vivevo intensamente l'ora anteriore, e similmente conoscevo la ventura, che già spirava nella sfera di quella. Lungo la strada per dove una volta ero passato, si faceva tangibile la traccia della mia immagine viva. Era il fantasma, l'ombra eterna che solo gli occhi dell'iniziato possono vedere, e che io vidi in quella occasione terribile quando ero studente a Santiago de Compostela! Da quel giorno quanti anni sono passati a guardare indietro con l'ansia e la paura di tornar a vedere la mia ombra immobile sulla strada percorsa! Quanti anni fino ad oggi in cui l'anima va staccarsi dalla carne, e contemplare le immagini remote, eterne nella luce remota di una stella!

Quando vedi la tua immagine nello specchio magico, rievoca la tua ombra di bambino. Chi conosce il passato, conosce l'avvenire. Se tendi l'arco, concluderai il circolo che nella scienza astrologica si chiama l'anello di Gige.

DON RAMON DEL VALLE - INCLAN.

(a cura di Edoardo Persico).

La giostra dei pugni

Consenso

Ho riletto in questi giorni una pagina il cui valore un anno fa, quando fu pubblicata, non avevo così nettamente percepito come ora che sono immerso nella mia giostra picadoresca.

La pagina dice così:

«Arte di decadenza, senza dubbio, la nostra di oggi, guasta cioè dal cerebralismo e dalla smania acuta del nuovo, che sono i segni caratteristici di tutti i periodi di rilassamento creativo. L'abilità formale prevale sul contenuto; la ricca veste copre un corpo deforme, tutto cranio. Manca l'umanità.

«Di questo cerebralismo non è difficile trovare l'origine nella letteratura della generazione passata. Il Carducci, uomo tutto sangue e muscoli, d'idee semplici ma fortemente vissute, chiude il periodo del Movimento artistico-umano di carattere nazionale; subito dopo di lui il Pascoli, il Fogazzaro e il d'Annunzio aprono la via alla decadenza, ponendo i germi della duplice malattia che esploderà nel primo quarto del nuovo secolo: il Pascoli col suo concettismo che spesso gli offusca la freschezza dell'ispirazione; il Fogazzaro passando dalla serenità d'un verismo manzonianamente saporito alle complicazioni d'un erotico misticismo; il D'Annunzio col retorico amore della bella forma, che ha del barocco non solo nello sfarzo coloristico, ma anche nel motivo sensuale e nell'evidente ambizione di suscitare nel lettore, secentescamente, la «maraviglia».

«Il pacifismo neghittoso dei primi anni del secolo accelera il processo di decomposizione facendo svanire ogni entusiasmo e afflosciando gli animi in un'amara o ironica rinuncia ad ogni ideale. La generazione dei Corazzini e del Gozzano, benchè giovane d'anni, è vecchia nell'animo, e non crede più a nulla. Sazi di tutto perchè esperti di tutto, assai più colti di quel che non vogliano far credere (ormai i letterati italiani hanno una esperienza addirittura europea), bamboleggiano o «analfabeteggiano» per scherzo, per ingannare l'attesa della fine; o non hanno neppure la forza di piangere liberamente, chè se le lacrime escono, le ribevono in fretta, come vergognosi. E' un dramma, ma così presto seguito dalla rinuncia, che quasi non appare.

«Più visibile e movimentata, invece, è la lotta che la saturazione culturale e la mancanza di fede suscitano nell'animo di alcuni superstiti della vecchia generazione (Pirandello e Panzini, ad esempio), che in giovinezza vissero nel meriggio carducciano, fratelli di poco minori del Pascoli e del D'Annunzio. Anche qui una una grande scontentezza, anche qui il cervello che lotta col cuore, la letteratura con la vita, e forte il contrasto che essi vedono tra la grandezza della realtà sognata e la meschinità del vero. Ma non ha luogo la rinuncia. Pirandello, giovandosi delle nuove conquiste filosofiche, ha finito col negare la realtà esterna, ed in certo modo ha composto il dissidio, col dedicarsi allo studio di esso; quanto al Panzini, egli in fondo si compiacerà del contrasto tra sogno e realtà, tra letteratura e vita, tra senso e ragione, e farà di tutto per impedire che si componga.

«In ogni modo, Panzini e Pirandello segnano il trapasso dall'arte umana al puro cerebralismo, o nei loro momenti migliori questo è soverchiato da quella; dopo di essi verrà (non importa se le date sembrano non corrispondere con esattezza a questa successione) la generazione degli scrittori decisamente cerebrali, nemici dichiarati dell'*humanitas*, che dall'esaltazione della pura logica giungono al «delirio logico» e al *dadaismo*. Così il cerchio si chiude, e non ci sarà più altro da fare — volendo tornare all'arte vera — se non spezzarlo: abbattere (ma sul serio) i tronchi secchi e rifare *la pianta uomo*».

Quando ho finito di leggere, son rimasto con la piacevole impressione di chi si sente sorretto da un appoggio inaspettato, incontrato nell'ombra. Perdio! Se in quetsa giostra all'antica mi viene accanto un tiratore di fioretto ultra moderno sarà tanto di guadagnato. E poichè quel tiratore di fioretto è abbastanza reperibile e identificabile nella persona di Gino Saviotti, direttore delle *Pagine critiche*, dove la pagina che ho riportata apriva una serie di articoli ora interrotti da una temporanea pausa della rivista (ma tutti bravi e gagliardi come quella prima pagina), non potrei trovare miglior soluzione di questa: che Saviotti venga a pubblicare sul *Baretti* le sue demolizioni e limitazioni dei nostri letteratini dell'ultimo tempo, e mi sostenga arditamente la mia giostra con un bel torneo.

Dissensi

Molti amici intelligenti, di cui amo scrutare le opinioni e i giudizi come un termometro (non guardatevi dal credere, per questo, che io abbia mania del termometro), pensano che ai saggi di critica letteraria di cui li fornisce mensilmente il *Baretti* manchi quasi costantemente qualche cosa di abbastanza importante. Dicono cioè che noi facciamo, sì, della critica d'ordine superiore (grazie); che in fatto di impostazioni critiche, di punti di vista rivelatori, di determinazioni estetiche non la cediamo a nessuno (grazie ancora); ma che trascuriamo di chiarire il «senso poetico» dell'opera interpretata, di comunicare le espansioni liriche da essa suscitate in noi. Grazie più che mai.

Perchè questo, o signori, — e chiamiamolo pure difetto — è uno di quei difetti voluti, di quegli errori necessari che costituiscono un po' il controrilievo di quanto cerchiamo di fare. Non è un lato debole: è un lato piccante. Io mi metto benissimo nei panni di chi leggo, e capisco la sua sorpresa e la sua malcelata irritazione al non trovare sotto i nostri titoli quei piattini di evocazioni dolciastre con cui gli sogliono avvelenare il gusto gli altri suoi informatori letterari. Ma noi giuochiamo sulla sorpresa e sprezziamo l'irritazione, intenti e interessati come siamo a scoprire e indicare valori e problemi meno evidenti e più difficili di quelli che comunemente vengono presentati come poesia.

Tutta la questione è nel distinguere tra la forma e le forme, tra l'intuizione e i sentimenti tra il demiurgo e le cose create. La critica corrente si dedica a illustrare, a spiegare, a classificare, a distribuire biasimi e lodi per una materia che a tutti è aperta e, se non è aperta, può essere agevolmente spianata da qualche noterella in calce al testo. Il critico si riduce a un lettore un po' più intelligente e smaliziato, che segna agli altri la strada da seguire, le tappe da fare, gli spettacoli degni di contemplazione; e spesso così risparmia loro, con una specie di carta topografica, la lettura vera e propria, come le «guide» del Baedeker e del Touring Club ci risparmiano di esplorare tutte le stradicciuole (finchè non le esploriamo noi, e troviamo che valgono più della maestra». L'arte del critico, in questo ufficio, è tutta nel saper rifare bellamente, ma sopra un tono minore e più accessibile, ciò che ha fatto il poeta; nello scegliere sapientemente citazioni brillanti e dimostrative; nel riassumere fatti e ricalcare figure che riescano interessanti. Essa avrà raggiunto, su questa linea, il *maximum* delle sue possibilità quando sarà riuscita a ripercorrere senza deviazioni il cammino che già, agli occhi di tutti, percorre il poeta. Mosca cocchiera della poesia, la critica così ridotta non si allontana gran fatto, se non per più accorti travestimenti, dalle interiezioni ammirative di La Harpe. (E' invero La Harpe sta ritornando di moda). La sua più onesta espressione sono certi «commenti estetici» pullulati in Italia da qualche tempo, dove rigo per rigo si avvisa laconicamente il lettore di ciò che è bello e di ciò che è brutto; la sua caricatura sono certe note di una accurata, elegante e diffusa edizione di classici, dove il lettore, stanco della letteratura di erudititissime introduzioni, si riposa apprendendo che Giunone era moglie di Giove, o simili novità

A parte gli scherzi, che la critica di tale specie, della quale più volte sul *Baretti* già si è disegnata la natura affatto meccanica, possa scambiarsi per vera e propria critica. Si nega qui recisamente. E' certo che il critico deve essere prima di tutto buon lettore, buon commentatore, buon maestro: ma questi meriti pedagogici non bastano a costituire nè la sua personalità nè la sua arte, s'egli è critico sul serio.

Perchè in tanto il giudizio di gusto del critico differisce a fondo da quello del lettore volgare in quanto riposa sopra una più intima comprensione dell'opera d'arte, e si sviluppa sviscerando la forma da cui essa è nata, e si afferma nella ricostruzione della sua storia ideale, ferma nella ricostruzione della sua storia ideale, nella definizione del suo tono lirico. Oggetto di questa critica non sono più i particolari come tali ma l'universale poetico che li anima interiormente; non i sentimenti e le figure concrete, ma il *pathos* che vi si è incarnato. Il critico viene così a partecipare, e fa partecipare chi lo segue nel suo arduo tentativo, della vita dell'artista quale essa si è svolta e si svolge nel suo sacrario, lungi dagli occhi del mondo; squarcia il velo ed espone il segreto, con l'impeto dell'iconoclasta, alla decisiva prova del sole; ma per ciò stesso smisuratamente si innalza sopra il punto di vista del pseudo-critico che accetta l'arte come un fatto compiuto e si limita a farvi giocare intorno i riflessi del suo specchietto tascabile. Si capisce che da quell'altezza il critico che ha raggiunto la sua meta consideri come affatto secondario il compito residuo di illustrare nei particolari la poesia del suo poeta. Egli è tratto, dal senso di adeguazione che gli dà il proprio pensiero, a scaricare questa fatica sul lettore con un energico «Messo t'ho innanzi; omai per te ti ciba».

Resta chiarita pertanto la ragione della incompiutezza di molti dei nostri saggi critici. E' la voluta incompiutezza di chi sente o spera di aver fatto il più — e di essere quindi giustificato se lascia agli altri la cura del meno.

Anche per non infliggere a questi «altri» l'offesa di non crederli capaci di tanto poco.

Diabolica

Riceviamo da Trieste un volumetto di *Meditazioni diaboliche* del signor Giovanni Tummolo che si presenta personalmente in annessa fotografia come un giovane sognatore in frak, sottoveste candida, cappello a larghe falde e guanti bianchi (forse anche il *pince-nez*. Titolo esemplare di una «meditazione»: «Anche l'anima prende l'abito dei vizi e della perversità; come dovrà ella soffrire allorchè non potrà più chiedere al corpo le sue miserie?»

Ma più interessante è il manifesto del «Movimento letterario d'avanguardia», unito al volume, dal quale si apprende:

1. che «l'*intestato* movimento...» vuole «l'organizzazione e continuazione dell'avanguardia letteraria iniziata da Govoni e da Fiumi» — «valorizzare le forze dei giovani scrittori» — «propagandare — l'italianità nelle città redenti (sic!) e salvaguardare gli interessi dei combattenti, i quali vengono sopraffatti dai soliti austriacanti ben organizzati e federati di pseudo patriottismo»;

2. che «per mancanza di tempo e di spazio», i periodici recensenti possono pubblicare un «sintetico giudizio dell'illustre critico (!!) Elso Leardi», che comincia così:

«Da molti anni m'accingo allo studio della letteratura giovanile per ricercare i primi indizi rivelatori di una nuova estetica e di un nuovo pensiero. Ma dovunque ho scorto tendenze contrastanti e non un vero e sano rinnovamento, fra le quali predomina senza dubbio la tendenza al neo-spiritualismo cristiano».

Eccetera: ossia fino alla scoperta del signor Giovanni Tummolo e della sua avanguardia.

Per non correre il rischio di essere scoperti, ci ritiriamo in buon ordine alla retroguardia.

UNO DEI VERRI.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI

SOCIETÀ ANONIMA UNITIPOGRAFICA PINEROLESE

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: CASELLA POSTALE 472 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1927 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno IV - N. 8 - Agosto 1927

RENATO SERRA e il concetto di storia

Da Cesena, il 10 ottobre 1912 Renato Serra scrivendo a Benedetto Croce gli diceva: «La ringrazio specialmente della notizia del lavoro che si sta maturando intorno alla Storia: questo sarà un regalo vero. Il suo cenno di difficoltà e soluzioni nuove mi ha fatto pensare a molte cose, delle quali aspetto di poter conversare, col libro, con gran desiderio».

Un mese dopo (11 novembre), allo stesso Croce, che gli aveva inviato lo scritto:

«Ill.mo Sig. Professore, Uno »schiavo della cosa in sè» La ringrazia. Ho letto con interesse profondo il Suo scritto, in cui ritrovo i miei dubbi più intimi: potrei dirLe che quel ricordo di Tolstoi e della battaglia di Waterloo è proprio lo stesso, intorno a cui son solito di rincagliere le ragioni del mio agnosticismo. Soltanto che le mie difficoltà sono, o mi sembrano, più complicate; non nego che la soluzione si possa trovare, per la strada ch'Ella mi mostra: ma io non ci arrivo, ora. Del resto, quello è il punto: il problema ch'Ella chiama della cosa in sè, molto felicemente riducendo nella questione che altri crederebbe semplicemente storica, la questione ultima del conoscere. Ma io non voglio seccarLa con questi discorsi (Le avrei mandato, se l'avessero stampato, un articolo buttato giù quest'estate, per un giornaletto di provincia: in cui a proposito della partenza di un gruppo di soldati per la Libia, sorgevano nel mio spirito il problema della storia contemporanea e quello della conoscenza storica, in un modo molto simile e pur molto diverso; credo ch'Ella lo avrebbe letto con curiosità; ma il giornale poi non ebbe bisogno dello scritto che era stato chiesto come riempitivo):... »

Finalmente il 18 dicembre, dopo una lettera del Croce, piena di affettuosi consigli, il Serra si decideva a mandargli in lettura l'articolo: «A Lei mando quell'articolo per una partenza di soldati; nelle ultime cartelle (10-15) potrà trovare gli spunti di discussione storica, a cui accennavo; cosa più sommaria, vedo, di quanto allora mi paresse. L'articolo non è finito; ho tardato tanto a spedirlo perchè mi sarebbe piaciuto di ripigliarlo, e rendergli quella limpidità di espressione, di cui sento che la materia era capace. Ma non mi son mai risolto. La prego di non guardar troppo alla scrittura un po' paltoniera; per quanto viziato e smarrito non son ridotto ancora a dovermi contentare di quello stile. Ma certe debolezze, e quasi direi viltà di forma sono una difesa di cui mi servo volentieri in ogni prima stesura; per sentirmi meno legato, per essere più sicuro, rifacendo, di poter cavare un po' di bene dal male.

«Le sarò grato se mi restituirà il manoscritto, non per quel che vale, ma per quel che mi ricorda».

Il 29 dello stesso mese il manoscritto era rispedito dal Serra a Luigi Ambrosini: «Ti mando, per curiosità, il manoscritto che Croce m'ha restituito, di quell'altro articolo incompiuto, che t'accennai, dall'estate.

«A lui è piaciuto molto; mi scrive perchè lo finisca e lo stampi, anche fuori di occasione (mi scrive una lettera piena di bontà; dice che non gli par possibile che uno come me s'abbia a perdere. Speriamo che abbia ragione). Questo no; ma lo voglio mostrare anche a te, per segno della mia vita presente. Mi pare che, malgrado la scrittura vigliacca — è la prima stesura corrente; sai che io vado sempre a tastoni; liberandomi dalle debolezze della mia natura con uno sforzo, in cui è il presentimento del bello —, l'intelligenza sia sempre chiara».

Pubblichiamo l'articolo nella sua interezza (dopo quindici anni che fu scritto!), ricordando che su un quotidiano torinese alcuni anni fa ne vide la luce un frammento, col titolo Partenza di soldati.

Un fragore improvviso di musica e voci e grida e scalpiccio di folla ha oscurato la strada che dormiva nel sole, abbagliante e vuota. Si sente il lastricato vibrare sotto i passi che vanno pesanti in cadenza. E le porte si aprono e le finestre si sbattono e la gente è assorbita nel risucchio del fiotto; anche noi usciamo e ce ne andiamo con gli altri, portati come rottami giù per la corrente. Andiamo lietamente nella pressura, gomito a gomito col vicino, regolando istintivamente il passo al ritmo sordo delle peste davanti e di dietro, ondeggiando con lo sguardo nell'agitazione dei fiori e delle bandierine e dei saluti, sorridendo senza pensiero ai visi lustri e sudati dei soldati che passano continuamente. Siamo alla stazione. La corsa si rompe e rifluisce e ristagna negli stretti spazi tra i vagoni allineati e il muro: pigiati un contro l'altro, ci alziamo sulle punte dei piedi e allunghiamo il collo per osservare il caricamento. Ancora una colonna di soldati che parte per la Libia.

Si intravedono gli ufficiali mescolati ai gruppi davanti agli sportelli aperti, accompagnando e sospingendo la salita; il tonfo degli zaini e dei lenti corpi pesanti dentro si mescola al ferragliare dei fucili e delle buffetterie; dai vani neri la polvere vecchia dei vagoni fuma insieme coll'alito delle carni sudate, in colonne fitte formicolanti al sole; intorno frastuono di fanfare, gridio di venditori, comandi lanciati e ricorrenti, come sospesi sul mormorio profondo della folla, su un brulichio di forme e visi, nuche bronzate d'operai e ricciute di fanciulli, cappelli di signore e pagliette di studenti: tutto ciò pare che galleggi sugli occhi vaghi, come un velo che fascia e non tocca. Il contagio del branco è cessato nell'animo, che a poco a poco si ritrova solo in mezzo agli uomini; curioso e non senza ironia.

Che cosa significa tutto questo? Nessuno fra tanti, che se ne torneranno contenti e racconteranno lungamente: oggi, alla stazione... nessuno saprebbe dire che cosa ha visto o che cosa ho fatto. Io raccolgo intorno a me le voci e i commenti; qualcuno si rivolge a me e gli rispondo abbondando nella sua sentenza, approvando, spiegando. Una frase tira l'altra sulla bocca che c'è avvezza. Ma qualcuna mi suona, a pronunciarla, più singolare; lascia dietro un non so che di dubbioso.

— Certo è un bello spettacolo. Dieci anni fa non si sarebbe sognato...

Il suono è falso. Ma la cosa, in qualche modo, non si può dir che non sia vera.

C'è un cambiamento nell'aria. Mi sono profondamente antipatici, ma hanno ragione, in parte, i giovani monarchici, gli studenti nazionalisti, i soci dell'agraria che agitano in mezzo alla folla i loro visi soddisfatti e la loro arroganza faccendiera. Li guardo cacciarsi avanti, sbracciarsi, dimenarsi, cercando le posizioni più vistose con la vanità ingenua del trionfo; si ammiccano, si sorridono, dànno il segno degli applausi, si credono in diritto e in dovere di dirigere, di dominare quella specie di entusiasmo caloroso e rumoroso che emana dalla moltitudine.

Guardo loro e guardo anche i visi contegnosi e le bocche agre, strette degli altri, qualche pezzo grosso dell'amministrazione, dei partiti popolari, della massoneria; venuti per uso con la folla, che son soliti a sentirsi ubbidiente, pieghevole, pronta a raccogliere da loro l'intonazione e lo spunto; ma oggi le mezze frasi di compatimento e di sdegno (povera gioventù! Medio evo! braccia perdute per il lavoro... famiglie rovinate...) sono cadute senz'eco, si sono gelate sulle labbra in cui l'ironia del sorriso è rimasta come un imbarazzo; e anch'essi sono lì in mezzo, indietro, incerti imbarazzati, senza saper bene come reagire alla corrente che sentono intorno confusa e vasta.

Vorrete dire che sia la solita, la corrente oscura e calda e cieca, che da che mondo è mondo suol trascinare un uomo dietro l'altro; curiosità senza scopo e simpatia senza ragione, forza eterna e bestiale della massa. E questa è la solita massa, che si raccoglie press'a poco per tutte le occasioni; per un funerale come per una rivista, per l'arrivo di un tenore o per la sfilata di un corteo; i soliti monelli, gli scioperati dei caffè, i fattorini, le sartine scappate da bottega, ancora con un ritaglio di stoffa o un filo bianco attaccato alla veste, gli studenti, i pensionati che non hanno che fare tutto il giorno.

Va ben. Tutte le folle si somigliano. Ma quella d'oggi non è quella d'ieri. Neanche nella materia, se guardate bene; che oggi è più ricca, più grossa, più confusa. Ritrovo insieme col pubblico di tutte le occasioni anche delle qualità più speciali, distinte; il pubblico dei teatri (un po' più signorile, quieto, ordinato; signore, professionisti, gente che non si muove senza ragione) insieme col pubblico dei comizi, e con quello delle chiese; le squadre dei facchini in berretto, e gli operai, i muratori ingessati, i meccanici in blouse, facce dure, serie, avvezze a scendere in piazza quasi per dovere, con la gravità di un rito; e poi preti, e donnicciuole e poveri vecchiettini; insieme con le pettegole e con gli avari anche la buona gente, che non esce mai di casa, mamme e borghesucci modesti, con visi scoloriti e meravigliati.

E il mormorio di tutta questa gente ha una risonanza più profonda del solito. Sentono forse in confuso di essersi mossi per una ragione più seria?

Non importa. La realtà ha la sua forza, che vince i movimenti particolari. E qui la realtà è il concorso di tanti, di tutti, ognuno con la sua curiosità e col suo egoismo, che si fonde in un senso di simpatia e di ansia comune. Le ragazze guardano i sottufficiali e dicono «Quello lascia qui l'amorosa.....», le mamme mormorano «poveri figlioli! come sono allegri!», un facchino domanda a un prete (Cicciag. deve ricordare la frase), gruppi di operai guardano fissi, scambiandosi parole lente e rade, sul rancio, sulla fatica; e sorridono senza sapere, mentre i fanciulli e gli scolari e i garzoni, anche quelli dei «circoli giovanili», batton le mani e si pestano in una esplosione di gioia irrefrenabile.

La partenza di questi settecento giovani, imbandierati e urlanti, che vanno a compiere un dovere, fra la fatica e il dolore, grava su migliaia di cuori; quel che la bocca frivola non sa dire, è raccolto dal profondo istinto umano.

Qualche cosa vien meno per un momento delle solite divisioni e convenzioni; l'uomo sente l'uomo, il fratello saluta i fratelli.

Dovrò dire con gli altri che questo è il beneficio della guerra, della santa, della gloriosa guerra, che ha rivelato gli italiani a sè stessi?

Ma io li guardo, questi italiani; questi cesenati. C'è poco da rivelare. Son quelli di ieri. Buoni e cattivi, lavoratori e vagabondi, vecchi e giovani, biondi e bruni. Chi è cambiato? un poco di superficie, la moda, le frasi, i politicanti. Ma in fondo in fondo... In che cosa differiscono i nazionalisti di oggi dai socialisti di ieri? io trovo sempre la stessa audacia invadente giovanile, la stessa ebbrezza vuota della parola e della prosa, la stessa confidenza di rinnovamento radicale e universale, che passerà come l'altra è passata; che offende come l'altra offendeva. Così gli idealisti di oggi sono i positivisti di ieri.

Questo non toglie che l'oggi sia migliore del ieri. Il fallimento della democrazia, che io mi sento d'intorno, ancora vago, in questi paesi di disciplina e di tradizione, ma pur visibile - in una certa stanchezza accorata dei vecchi, in una certa ironia e indipendenza dei giovani; leggono meglio la «Gazzetta dello Sport» che l'«Avanti»; cantano piuttosto una canzonetta che l'inno dei lavoratori; non corrono più come un tempo, per Mirabelli o Comandini che passi; sono ancora nelle leghe, nelle società, che, infine, servono a qualche cosa; ma non gli dànno più il peso di una volta; e vanno a fare il soldato allegramente, e leggono i giornali, e si esaltano nelle battaglie; e disertano le conferenze e i comizi, che li cominciano a seccare; e pensano a lavorare e a fare all'amore e a correre in bicicletta, senza aspettare il cenno preciso della sezione o del circolo, che già non prova più di imporlo; con un istintivo riconoscimento della libertà che ritorna — il fallimento della democrazia non è un semplice cambiar di vento sul mare che non cambia: è una esperienza, che resta nella realtà, come il travaglio nella terra. Questa gente che non vuol più saperne di umanitarismo, di internazionalismo, di solidarietà, di tutti i feticci materiali e meschini dell'ultima generazione, non ha già superato la crisi coll'intelligenza; ma non si può dire neanche che obbedisca solo alla moda. Obbedisce alla storia, in cui nulla si perde (*annotato a lapis*. frasi, dir più chiaro).

Il cuore libero pulsa col ritmo della fanfara, e si getta con l'antica allegrezza verso il richiamo del coraggio e del rumore, dell'avventura e della lontananza. La vampata della simpatia crea intorno a questi soldati un'atmosfera nuova; li circonda e li illumina e li comanda. Li obbliga far fronte agli sguardi, a rispondere a tutte le grida e agli incitamenti; insegna loro il dovere di un contegno, di una allegrezza, di un decoro, che può anche fare gli eroi.

La parola è un po' grossa per questi bravi ragazzi, che hanno finito ormai di entrare, e fanno grappolo ai finestrini del vagone. Essi hanno compiuto tutte le piccole cose della partenza con una ingenuità un po' grave, assorta nell'attenzione di tanta gente ferma a guardare. Un senso vago dell'importanza del momento ha gonfiato i loro petti; riluce ora in certe fissità trasognate o raggianti degli occhi; ma non ha cambiato nè falsificato nulla nell'ordine consueto di una partenza di soldati; sono stati, uno dopo l'altro, i consueti saluti, gli abbracci ai compagni, gli scherzi e i motti tradizionali, da compagnia a compagnia, e da classe a classe; e gli urli e i ritornelli senza senso, le pose pittoresche che dureranno fin che il treno si muova, i berretti rovesciati, le bandierine sull'orecchio, tutto il corpo proteso fuor dello sportello, tre quattro, dieci corpi ammucchiati a piramide urlando e buttando baci alle ragazze che abbassano gli occhi, e poi a mano a mano l'interesse che si ferma nell'interno dei vagoni, dove bisognerà passar tante ore, i fiaschi comperati, abbracciati, serrati fra le gambe o allineati lungo la panchetta, fra lunghi scoppi d'entusiasmo animale, la ricerca dei fucili e degli zaini, i corpi che si rimuovono e si adattano ai posti, le compagnie che si ritrovano e si restringono, senza parlare, silenzi improvvisi e attoniti di oscure memorie, le vecchie canzoni della caserma malinconica che si levano come un lamento strano, dagli interni bui, mentre il treno carico vibra lentamente ai primi strappi della macchina. Una cosa dopo l'altra, semplicemente, senza saper bene e senza pensare perchè; con una tranquillità macchinale, che è la forza di queste nature giovani; con una cura e con una intensità esteriore, in cui si fonde e si esprime la commozione delle anime ignote a sè stesse.

E tutto seguiterà così; senza che sorga mai l'ora retorica del miracolo; una cosa dopo l'altra, semplicemente, ognuno secondo il potere del corpo e la disposizione del cuore e l'abito della razza; un passo dietro l'altro, una sveglia dopo un silenzio, un avanti dopo un rancio, uno scherzo col compagno dopo un ordine del tenente, e i soliti turni di guardia e di fatica, e i soliti lamenti e i soliti pettegolezzi di compagnia e di battaglione, e le solite cure della gavetta, del fucile, delle scarpe, cogli orecchi attenti al comando, cogli occhi riposanti sulla solita nuca del compagno che precede nella marcia, così presi da tante cure, così stretti dai compagni e dai superiori e dalla fatica e dal pensiero di tante cose da fare, che il nuovo paese e il cielo e il deserto e la battaglia passeranno in seconda linea; e tutto quello che c'è da fare si farà e le grandi forze degli uomini, l'ira e il dolore e la morte, arriveranno come un turbine non avvertito e se ne andranno senza esser conosciute. E così sarà fatta la guerra. E la gloria. E la storia.

Ma chi la racconta? da uno degli ultimi vagoni mi giunge la cadenza strascicata e brusca d'un motteggio milanese, al venditore che offre i giornali; e ci ritrovo con un sorriso l'amico giornalista che a Derna si sentiva salutare a mezza voce incrociando i plotoni che prendevan posizione: Guarda! che passa il *ballista!*

E la mia mente avvicina la prosa dei giornalisti a queste figure che ho sotto gli occhi di soldatini bruni e duri, che sudano e bevono o giacciono sui sedili di legno come bestie in riposo; ognuno chiuso nel suo uni-

verso e legato alla sua traccia. Che cosa c'è di comune fra una cosa e l'altra?

Questo meriggio ardente illumina il mondo, con una luce implacabile; fiocchi d'ovatta si liquefano nel cielo immenso; le faccie sudate dei viventi hanno un non so che di torpido, che copre il fragore di stanchezza e di silenzio. Vedo gli uomini uno accanto all'altro; mondi ignoti, e che s'ignorano. Vedo i soldati che faranno la guerra; ognuno la sua; ognuno con la sua propria dialettica di paura e di coraggio, di stanchezza e di fame, di istinto e di intelligenza; ognuno con occhi, con episodi, con ideali, con risultati che non si posson confondere, che non si possono sommare con quelli degli altri. Accanto all'azione e alla vita, dei mucchi di carta scritta, le cartelline coperte dalla stilografica dei giornalisti, su un sasso, su un ginocchio; i moduli del telegrafo, le composizioni definitive sotto la tenda, o nella camera, a Tripoli; un po' di cifre, combattenti, morti, feriti, raccapezzate allo stato maggiore, un po' di immagini di sabbia, d'ocra e d'azzurro, formicolio di omini sulle dune, ventagli di palme sull'orizzonte; e il pensiero del direttore, che aspetta; del pubblico, che aspetta; il senso di tutti i desideri lontani che bisogna accarezzare e soddisfare; e il miraggio vanitoso della letteratura e la frusta della necessità e della fretta, che fa balzare le frasi sulle cartelle. E poi vedo i resoconti ufficiali, i rapporti dello stato maggiore, gli ordini, i biglietti, i comunicati dei battaglioni della compagnia, che s'aggruppano e non si raggiungono mai; non ce n'è uno che racconti; tutti hanno avuto e avranno uno scopo, pratico, definito; chi ha scritto ha pensato a chi deve leggere, ha voluto agire sopra di lui, contro di lui; dal tenente che ha strappato rabbioso un foglio dal suo taccuino per scrivere «quelle quattro fesserie per il capitano: - ho preso posizione sulla linea quota 42...» mentre i suoi uomini sono ancora come un'ondata che si disperde sul terreno, che la beve — fino all'ufficiale di stato maggiore che ridurrà tutto in rapporti geometrici di punti e quadratini sulla carta topografica, con un ironico disprezzo di tutte le bestialità tattiche dei colonnelli e dei maggiori (che ha visto nella giornata affannarsi a mandare ordini a destra e a sinistra, a gente che non sapevan bene dove fosse, e che del resto se ne andava per conto suo), con un riguardo meticoloso alla scuola, ai compagni di corso, alle teorie e agli uomini che bisogna far figurare o demolire. E tutti i furfanti che con un poco di questo materiale, quel che avranno avuto alle mani, più comodo, più maneggevole, comporranno i libri della storia...

E tutti gli altri furfanti che li criticheranno, che ripiglieranno il lavoro, che vorranno correggere, compiere, perfezionare; parleranno di documenti trascurati, di materiale prezioso, di miniere inedite, di luce nuova, con un rispetto barocco e feticista di tutti quei pezzi di carta, con una fiducia massiccia che con tutti quei pezzi insieme si possa ricostruire la realtà!

C'è della gente che s'immagina in buona fede che un documento possa essere un'espressione della realtà; uno specchio, uno scorcio più o meno ricco, fedele di qualche cosa che esiste al di fuori.

Come se un documento potesse esprimere qualche cosa di diverso da *sè stesso*. La sua verità non è altro che la sua esistenza. Un documento è un fatto. La battaglia un altro fatto; (un'infinità di altri fatti). I due non possono fare *uno*. Fra i due non ci può essere rapporto di identità, di adeguatezza; se non come c'è fra tutte le parti dello stesso universo (in quanto parti) che sono connesse l'una con l'altra: rapporto di origine, di continuazione, di occasione; e nulla più.

L'uomo che opera è un *fatto*. E l'uomo che racconta è un *altro fatto*. Anche il racconto è una volontà; una creazione, che ha in sè la sua ragione e il suo scopo. L'uomo che racconta, opera; su chi lo sta a sentire, su sè stesso, sul passato, sull'avvenire.

Ogni testimonianza testimonia soltanto di sè stessa; del proprio momento; della propria origine; del proprio fine, e di nient'altro.

E' un fatto che s'aggiunge ad altri fatti, nella serie infinita. *Opus superradditum operi*.

Così la cartella del giornalista, come il rapporto dell'ufficiale, come la lettera del volontario, la rozza cartolina alla mamma, il racconto in famiglia quando si torna; tutto quello che ci può essere di più candido, ingenuo, schietto, disinteressato; effusione immediata dell'animo pieno delle cose a cui ha partecipato, bisognoso di versarle fuori e di riviverle. Questo è il nodo. Si rivive. Ossia, si vive; si fa, si crea.

Il fatto nuovo non è una reliquia, una scheggia del fatto precedente. Ognuno è uno; unus et alter. Ogni lettera non è un riassunto, ma un momento della vita; i fatti che si suppongono raccontati sono soltanto la materia (il principio dialettico) del fatto nuovo, in cui l'uomo, anche il più veridico, intelligente, rappresentando, forma nuovamente sè stesso, secondo le esigenze dell'ora; si forma nell'effetto doloroso o simpatico o odioso, che vuol operare nell'altro uomo che leggerà, si forma e si atteggia nel contrasto incessante con sè stesso scrivente. Non si può raccontare il passato, senza parteciparvi con tutto l'universo presente. La stessa ora non ritorna mai nel fiume del tempo.

Nessuno può raccontare. Nessuno sa. Quelli che torneranno viventi, anneriti e storditi dai lunghi mesi di guerra, ne sapranno meno di quelli che non tornano, che giacciono sotto la sabbia.

Che cosa avranno visto, capito, ricordato del mondo innumerevole che ognuno di essi avrà creato, attimo per attimo; pieno di dèmoni e di esistenze e di forme infinite? di tutte le forme e le forze del cielo e della terra? Io penso alle magre parole, alle rade immagini fioche, che sembreranno rappresentar tutto questo, come l'ultima foglia investita dal tenero sole può rappresentare l'albero immenso che stormisce nell'ombra.

(*Qui finisce il bozzetto disteso in uno o due tempi a penna, con pochi pentimenti di qualche parola qua e là, e poche frasi cancellate: qualche principio troppo generico, qualche nota descrittiva non ancor fusa nell'armonia riposata di tutto il resto. Lo scrittore rilesse poi il manoscritto e apportò qualche virgola dimenticata, e aggiunse alla fine queste linee a lapis:*)

Ça, c'est de la meme monnaie psychologique.

Tutte le critiche che facciamo alla storia implicano il concetto della storia vera, della realtà assoluta. Bisogna affrontare la questione della memoria; non in quanto è dimenticanza, ma in quanto è *memoria*. Esistenza delle cose in sè. Il senso del perdere, del non poter ricordare nè dire nè comprendere tutto, il senso delle cose che sfuggono alla coscienza ferma in un punto, che si perdono, che vengono meno, che non potremo far rivivere più, ha la sua radice in un *mondo dove niente si perde*: nell'eterno, che anche entrando nel nostro tempo e diventando effimero, resta pure, in sè, eterno.

E tutto il flusso eracliteo che mi spaura, l'infinito che mi rapisce in ogni punto dell'universo, il passato che non ritorna, i molti che si aggiungono l'uno all'altro, tutto si risolve nell'uno e nell'identico. Una cosa non è l'altra ma continua l'altra. Ma non ci son cose. Ci sono io (Kim. Chi è Kim?).

E non ho più voglia di pensare.

Ritorno fra gli uomini. Fra le donne. Non dicono le parole (quel che dicono *gli occhi*, il collo, i capelli).

Quando la vita ritorna, cessa la contemplazione (il sangue scotta, gli occhi non guardano più il cielo e la terra, accarezzano quel che è vicino.)

Partenza. Ritorno. Da che cosa? a che cosa?

RENATO SERRA.

La formazione del Romanticismo

Pierre Lasserre, preludendo a un volume di saggi recenti (*Des romantiques à nous* - Paris, 1927, Ed. della «Nouvelle Revue Critique») imposta con molta chiarezza la questione delle «feste romantiche» e del romanticismo in genere. Egli osserva: «Si tratta di sapere quali siano le ispirazioni della letteratura del secolo decimonono (o almeno della sua prima metà) e se esse abbiano un'unità, una comune impronta. Se tale unità non esiste, il vocabolo «romanticismo» non si applica che a un gruppo, a una famiglia d'idee che l'Ottocento ha prodotto; e risponde — in rapporto a tale massa d'idee — a ciò che vi è di più indistinto e confuso». Louis Reynaud, in un vigoroso libro che fa pensare e invita alla discussione (*Le romantisme et ses origines anglo-germaniques* - Paris, Colin ed.) aveva l'anno scorso replicato in anticipo al Lasserre, mostrando, attraverso prove e argomentazioni schierate in battaglia, come il romanticismo francese avesse tolto le proprie idee dall'Inghilterra e dalla Germania, sostituendo all'espressione dei caratteri tradizionali dello spirito francese l'individualismo, il naturismo e il materialismo protestante e riformatore dei popoli del nord. Intanto, con maggiore finezza, e senza gli eccessi e gli scarti naturali in chi difende una tesi (il Lasserre ha giustamente notato che il Reynaud è incorso in gravi sviste per quel che concerne la filosofia tedesca e il preteso «spiritualismo» francese) Mario Praz già aveva detto una parola conclusiva (nella *Cultura* del 15 marzo 1926: «Approssimazioni: romantico») rilevando come si finisca per dare sempre più ai termini *classico* e *romantico* il significato di «equilibrio» e di «rottura di equlibrio»; e come essi debbano considerarsi «approssimazioni le quali non han da essere che simboli di specifiche tendenze della sensibilità».

Leggendo sotto questa luce il libro del Reynaud, si vede che in realtà esso descrive e racconta soprattutto quella metamorfosi della sensibilità che, incominciata negli albori del Settecento, doveva portare gradualmente alla Rivoluzione francese e alla conseguente creazione del mondo moderno. Il tramonto dello spirito classico, cattolico e tradizionale in Francia, che tanto accoratamente rappresenta il Reynaud, non è altro che l'estenuazione di una società incapace di reggersi, e destinata a crollare per le infiltrazioni delle nuove idee «romantiche» e settentrionali, a cui offre un terreno propizio, tanto più che la catena degli «irregolari» e dei «libertini» naturali alleati dello spirito straniero non si è mai interrotta, accrescendosi anzi di secolo in secolo. La formazione del romanticismo è dunque la storia di una decadenza politica, di una rivoluzione intestina che porta finalmente al punto in cui i nuovi germi esotici talmente si sviluppano da affermarsi stupendamente quasi creazione originale. Sono delle sotterranee correnti internazionali a provocare il crollo e la ricostruzione ideologica: il 1830 segna il trionfo, il 1848 l'apogeo che precede immediatamente la caduta. Quando Lasserre si chiede che cosa si celebri oggi con le «feste romantiche» gli si può rispondere: la libertà in politica e in letteratura («la jeune poésie chantant la jeune liberté»). Allorchè egli domanda un nome rappresentativo e dice di non trovarlo, basta menzionargli Victor Hugo.

Tutta una diversa concezione della vita sta alla base di questo rivolgimento della sensibilità: l'individualismo sovverte le gerarchie (Henri Brémond giustifica il romanticismo perchè lo vede tingersi di cattolicismo, ma sarebbe meglio parlasse di deismo). Ora, se l'autore del *Romantisme français* si fosse deciso al approfondire tale constatazione, e il Reynaud avesse dedicato qualche capitolo del suo libro a studiare l'evoluzione politica della Francia dal 1685 al Novecento, il problema sarebbe stato, oltrechè posto, anche risolto. Si fa risalire abitualmente alla prima dichiarazione dei «Diritti dell'uomo» il punto di partenza dell'età moderna, ma effettivamente il terrore, la reazione napoleonica e poscia la Restaurazione non permisero che intorno al 1830 l'andata al potere delle nuove idee in quanto avevano di vivo e di fecondo. Comunque, si riallaccia certo a tale data la nuova letteratura, che inizia il suo regno ufficiale quando Hugo espugna la *Comédie Française* con la battaglia di *Hernani*, sharagliando la tragedia classica di Racine, di Corneille, di Voltaire (scrive il Reynaud, fedele alla critica della vecchia scuola, che tien conto dell'*Henriade* e di *Zaire*, e magari dimentica, come opere d'arte, i *Romans*) in cui «due secoli di alta letteratura e di alta civiltà francese s'erano incarnati». Quest'ultima diga aveva ormai un valore sociale più che letterario: difendeva lo spirito di autorità, la concezione monarchica dello Stato, un sistema religioso. Che cosa recava il flutto, e come era sorto?

Dalla insurrezione anglo-germanica contro lo spiritualismo e il cattolicismo, ossia dalla Riforma, e dal materialismo che proveniva — magari inconsapevolmente — dal Rinascimento italiano. Lo spirito critico e satirico di Swift nasce dalle controversie protestanti; il realismo di Fielding, a guardar bene, ha degli antenati nei novellieri italiani. Le due correnti del mondo moderno sono dunque già formate, e non c'è punto bisogno — come fa il Reynaud — di situarne l'alveo in Inghilterra e in Germania, perchè esse — più o meno apparentemente — erano ovunque presenti per opera di minoranze. Il pre-romanticismo rientra quindi tra i fenomeni della lotta eterna del principio di autorità con quello di libertà, è una affermazione dell'individuo quale antitesi della società. A voler essere audaci e generalizzare, si può proporre come formula: Romanticismo = Individualismo.

La critica delle istituzioni e della società si diffonde nel secolo decimottavo, e le affermazioni imprudenti dei «libertini» vengono sistematizzate, ma quel che conta è lo stato d'animo. Credere che Voltaire debba tutto a Swift e a Pope; Diderot a Richardson; Rousseau a Fielding; Chateaubriand a Milton; e viceversa il *Manfred* byroniano al *Faust*, *Don Juan* a *Candide*; ridurre l'origine delle nuove idee a delle «fonti» letterarie è errato, e il Reynaud si lascia andar troppo per questa via. Egli doveva analizzare perchè Voltaire era in grado di assorbire così prontamente e voluttuosamente le ispirazioni di Swift e Pope, e via dicendo. Invece del quadro delle imitazioni letterarie ci voleva il quadro storico dello spirito francese in quel momento, lo studio della «rivoluzione intestina» cioè l'«Ancien regime» di Taine. La facoltà di assimilare dottrine e modi stranieri deriva da un difetto di vitalità o da una reazione violenta alla mentalità di un dato ambiente: quest'ultimo caso è stato forse — al contrario di ciò che ritiene il Reynaud — il più probabile. Tra le *Lettres persanes* e la *Réponse à un acte d'accusation* non esiste grande diversità di origine. Attribuire al sensualismo inglese e al misticismo tedesco la nascita dei sentimenti e delle idee romantiche, fare del Romanticismo un fenomeno d'importazione è il gran torto del Reynaud, e opportunamente Lasserre insinua: — Avreste il coraggio di metter Montaigne nella *vostra* tradizione classica? — (che, tutto sommato, è quella del vecchio Nisard).

Il 1830 non è un'eresia nella storia della letteratura francese, bensì l'epilogo di un lento sviluppo, lo sbocciare di germi che si erano nutriti alla linfa nazionale. Per tutto il secolo, la fioritura andò trasformandosi e perfezionandosi, ebbe una serie di manifestazioni che le consentirono di condurre sino al termine le proprie possibilità. Ciò che il cattolicismo del 1830 non aveva permesso, passò nel deismo di Renan; il misticismo sociale, fallito nel 1848, riprese alla fine dell'Ottocento con gli evangeli zoliani. Se Hugo è il Romanticismo; Sainte-Beuve lo racchiude completamente dalle origini alle degenerazioni, e persino riesce a giovarsene per ampliare il gusto e l'eredità settecentesca. Checchè sostenga il Martino, il naturalismo francese discende non dal positivismo degli enciclopedisti, ma dal romanticismo; e quanto poi al simbolismo e al Parnasse proprio l'altro giorno la tesi di Italo Siciliano su Théodore de Banville riconfermava ciò che sapevamo intorno alle strette relazioni fra le tre scuole. Insomma, il tentativo di tagliare in due la storia letteraria francese facendola finire col secolo decimosettimo, è curioso, attraente, ma non persuade. In realtà, l'Ottocento è un gran crogiuolo che fonde idee e dottrine a un solo lume: quello dell'individualismo liberale. E questo non si accende per merito dell'Inghilterra e della Germania, bensì perchè trova alimento nei succhi dello spirito francese.

Il Romanticismo è anzitutto una forma di sensibilità, e comincia a svilupparsi nel momento in cui una società si disgrega per mancanza di soddisfacenti ideali, per stanca mollezza, per il lento logorio del tempo che raffina all'eccesso i costumi, crea lo scetticismo; quando il cittadino si stacca dallo Stato e si disinteressa di chi lo impersona. Il peso della tradizione letteraria diventa insopportabile perchè impone l'imitazione senza scampo di determinati modelli, e taglia la strada a qualsiasi impulso naturale; così come la struttura sociale non offre agio all'ambizione di shoccare. C'è chi si rassegna, e vive da epicureo in margine ad una civiltà di cui presente il crollo. Ma dalla esasperazione degli altri nasce la rivolta e il messianesimo. Queste sono le origini del Romanticismo francese, e di tutti gli altri Romanticismi. La critica dell'epicureo può compiacersi di illustrare una decadenza con una cauta e celata ironia; quella del riformatore usa la sferza invece della penna. Entrambe però corrodono le midolla di una società già guasta e disfatta per cause naturali. E' logico che esse tendano ad appropriarsi dagli stranieri (e altresì dai classici, e c'è chi trova la sua fede in Seneca, e chi in Luciano da Samosata) idee e argomenti per la polemica e la rissa: preesiste però lo stato d'animo mirante alla ribellione, cioè il terreno dove germina il Romanticismo, il quale si risolve a sua volta nella ricerca di un *novus ordo*.

Che ora l'ipocondria di Swift abbia servito — mediante Voltaire — a cambiare il volto di un'epoca, è certo singolare e curioso, e merita d'essere annotato. Il decano irlandese sicuramente non pensava che dai suoi sfoghi sarebbe spuntato, per esempio, il «J'ai mis le bonnet rouge au vieux dictionnaire», ma doveva sospettare che la propria individualità scatenata avrebbe finito per far muovere qualcosa in un decrepito e barcollante mondo, a produrre quella «rottura di equilibrio» onde nasce e si esalta il Romanticismo.

ARRIGO CAJUMI.

TORINO

«Son restato a Torino, senza far nulla, e tediandomi così, quanto più cape in umana natura. Torino è una città sorda: par che nulla non vi risponda e non vi alletti. Tutto cade per il peso: tutto v'è sopra. La gente affaralta, senza quella vivacità e sollecitudine che gli affari danno. Le donne brutte, e più quelle del popolo che quelle dell'aristocrazia. Il tipo piemontese è men bello tra gl'Italiani, e anche elevato alla sua maggior perfezione non riesce piacente. Gente buona, ma seria: destra, ma non vivace: furba, ma tranquilla. Navigano tanto meglio e più sicuri che muovono appena l'onda. La prima sera mi parve tanto divario dal vivere a Torino al vivere a Parigi, che per consolarmi dovetti ricorrere a un mezzo patetico, andare a contemplare la bandiera tricolore al Palazzo Madama. Pure non ci si resta gabbati. Italiani, in quel paese, sono soli gli interessi della dinastia, che se deve vivere ha ad ingrandire lo Stato, e non può se non per e con l'Italia. Mentre che ero a Torino, c'era la crisi ministeriale, che tolse il portafoglio al Cavour. Forse, dopo Novara, il Piemonte non aveva avuta quistione più delicata a risolvere e caso più difficile a rassestare. Pure in Torino era una pace come se nulla fosse: tutti interrogavano, ma tutti aspettavano. Questa d'aspettare, che è la facoltà più preziosa dei popoli liberi, i Piemontesi l'hanno, e soli tra gl'Italiani l'hanno virilmente e fortemente. Aspettano non per vigliaccheria, ma per sobrietà di fantasia: l'eccesso di fantasia impedisce d'aspettare a' Napoletani ed ai Romani, la fiacchezza ed una certa femminilità d'animo l'impedisce ai Toscani. I più simili, in questo, ai Piemontesi sono i Bolognesi, che formano con quelli le due popolazioni più sane, più virili, più temperate della Penisola». (RUGGERO BONGHI, *I fatti miei e i miei pensieri*, pagine, 67-68).

Una visita a Ronsard

Dal "Gaston de Latour" di Walter Pater

Il terzo capitolo del *Gaston de Latour* sta come un brano a sè nel romanzo incompiuto di Walter Pater, una pagina che non soffre troppo di appartenere ad un'opera interrotta — il moncato più riposato e felice nel cammino troncato anzi la fine. I due capitoli seguenti, la lunga stagione invernale in cui il giovane protagonista, ospite al castello di Montaigne, assiste alla viva formazione di quella saggezza, possono ben essere il colmo del libro; ma perchè lo innalzano a interessi più vasti e generali, ci delude poi il mancato sviluppo, la chiara premessa rimasta senza conchiusione. Poi, il dramma privato dell'alunno di Montaigne, nella immane e misteriosa tragedia della notte di S. Bartolomeo, è la terribile esperienza inattesa, e dove riesca Gastone, se e come trovi la pace ai dubbi, alle domande angosciose, ai rimorsi sottili, appena possiamo forse immaginare ricordando l'altro racconto — *Marius the Epicurean* — di cui questo sembra la replica, la trasposizione in un'altra età.

Ma per la fanciullezza sognante e la trepida adolescenza il «ritratto immaginario» è tutto compiuto, evidente, sino alla scoperta di Ronsard e della poesia. Qui la novità non è certo nella determinazione critica della Pleiade, che già era nel saggio su Du Bellay, di diciassette anni prima. Già Pater aveva detto il suo amore tenero, congeniale, per quella eco estrema del Rinascimento, in terra di Francia, tra uomini delicati e colti, ritirati dall'azione, mentre intorno imperversa la bufera civile, uomini sofferenti, «autunnali», inclinanti verso i piaceri dell'inverno presso i vasti camini blasonati, con una bonomia di fanciulli o di vecchi. Poesia di una certa età della vita che non è più la giovinezza, anche se giovani sono gli anni; poesia di una contrada chiaramente determinata, tra la Loira e il piccolo Loir, con la seria intimità dei paesi nordici, e l'ondeggiante distesa della Beauce, che sembra anticipare l'Atlantico non lontano.

Autunno della vita, dell'anno, autunno dell'umanità: Walter Pater lo cerca anche nell'antica Roma, e s'arresta all'età di Marco Aurelio, densa e faticata, cerca nel lussureggiante paesaggio italiano le note gravi, sommesse, nordiche — le note francesi o inglesi —, si gode tutto il senso della parola *umbratilis*, e l'intimità che si trova frequente in quell'autunno declinante meriggio. L'intimità che l'incanta nei *Regrets* di Du Bellay e nelle pagine di Montaigne. Frutti preziosi di epoche gravi di civiltà, come accennanti al tramonto, e non l'ignora il critico. Nel proemio a *The Renaissance* aveva sentito come essa abbia in Francia una sottile e delicata dolcezza, propria di una raffinata e leggiadra decadenza; ora che nel *Latour* si prova a suscitare tutta quell'età, gli appare «corrotta benchè squisita», capace di giungere sino alla ferocia. Così, nella Milano di Lodovico il Moro e di Leonardo, il fiore più denso di pensiero e di arte sorge da una «vita di brillanti peccati e di squisiti diletti».

Dal Rinascimento italiano, come da una luce troppo abbagliante, l'Inglese si rifugia, quasi con nostalgia, nella più temperata luce del Cinquecento francese, ma forse ancora lo attrae un più rilevato contrasto, la nuova, più sottile grazia della rinata bellezza, unita alla rude forza, alla superstite violenza del Medio Evo cruento. Quell'intensa vita, composita, incente, al confluire di due età, può essere di conforto, nel giuoco dell'arte, alle anime vuote di fede, come l'autore della *Chronique de Charles IX*. L'ha osservato lo stesso Pater, e Sainte-Beuve aveva detto di Mérimée: «Le XVI siècle lui va à merveille, parce que le moyen âge, en s'y brisant, le remplit d'éclats, et qu'en crimes et en vertus l'énergie individuelle, poussée à son comble, y hérite directement de tout ce qu'avait amassé, durant des siècles, l'organisation féodale et catholique».

Anche l'idea centrale del Pater, che il Rinascimento francese è solo il Medio Evo continuato, incoronato di una grazia nuova, motivo che ritorna in altri saggi dopo la prima e più celebre raccolta, è nel *Latour*. Il critico ridice il suo pensiero, lo atteggia con una insistenza e povertà di spunti fantastici, che confermano del resto la sua intima, amorosa persuasione. Sempre nel gotico, comunale e popolare, sostituito al romanico — gerarchico, monastico e papale — è il segno della rinascita, della gentilezza e dell'amore umano. Apollo ricompare in Piccardia, a illuminare e a perdere lo spirito di un dottissimo ecclesiastico (*Miscellaneous Studies*) in modi che ricordano quelli di Bacco tornante ad Auxerre, sotto le spoglie di Denys, a fare l'opera sua rinnovatrice. E l'origine dei *Deux-Manoirs*, il castello di Gastone, è un esempio di perfetta amicizia, che non può non far pensare alla storia di Amis e Amile rievocata dal Pater in principio del suo libro più noto. Due fratelli, diceva la lontana tradizione, erano nel vecchio castello, al limite del loro dominio, e l'uno doveva sposare l'ereditiera del signore confinante. Straziati all'idea di separarsi, venne all'altro il pensiero di costruire una dimora uguale, attigua e nel feudo vicino, perchè non s'interrompesse la tenera, quotidiana consuetudine dei due amorosi fratelli. La parte nuova, *Château d'amour*, aveva però una più fine delicatezza, avvivata da meno antiche memorie, come quella di colei che era morta di gioia all'arrivo del marito, da dieci anni creduto morto in una disgraziata battaglia nell'Oriente santo — Gabriella de Latour.

Entro questa aura di buona umanità, con la lunga tradizione di familiare tenerezza, ricordi che sono quasi altre *early french stories*, e il suggestivo *Château d'Amour*, che per la sua grazia sembra anticipare le fini e agevoli dimore del Cinquecento, cresce il giovinetto Gastone, unico rampollo, coi due nonni, nella frumentifera Beauce, mentre intorno imperversa la guerra civile. La natura appassionata e la fanciullezza pensosa lo inclinano al sacrificio, alla pia offerta di sè, e il libro comincia con l'ordinazione del ragazzo, nella piccola chiesa del feudo, il primo passo nella via ecclesiastica, proprio quando in Parigi Carlo IX è dichiarato maggiorenne. Poi la vita lo porterà lontano dalla Chiesa, lo mescolerà alle vicende fiere del secolo, rivelando la ricca natura, le diverse, mondane esigenze del giovane, dell'uomo: adesso è una vera consacrazione, e ricorda il romano Mario, per tradizione familiare destinato al sacerdozio, cui sembra inclinarlo anche la forma dello spirito. E la fanciullezza dei due, orfana e sognante, nella casa visitata dalla sventura, è per tanti accenni uguale, che non ci meraviglia poi la fortuna dei due giovani, tanto simile, e l'opera compiuta ci giova a comprendere l'altra così sospesa.

Anche il secondo capitolo, a Chartres, dove Gastone è accolto fra i cinquanta chierici presso il vescovado, in quella che era una «istituzione» per nobili giovanetti, quasi scuola di paggi ecclesiastici, non reca novità per un lettore di Pater. E' un'altra mirabile chiesa di Francia, col tesoro delle sue reliquie e la meraviglia del rituale, un'azione drammatica svolgentesi per tutto l'anno. Se la chiesa facilmente si conviene all'anima predisposta di Gastone, lo turba la società intorno, col suo crudo vigore di medio evo morente e le nuove brame incomposte, il sorriso scettico e bonario del vescovo, l'avida aspirazione dei compagni verso il «mondo», Parigi, e tutte le cose che gli Ugonotti disprezzano. Studiano, leggono gioiosamente, nelle nuove spiritose traduzioni, i Latini e i Greci, con un brivido di piacere alla visione del lascivo paganesimo. Gastone tuttavia è meglio difeso, l'antichità ancora gli si rivela sotto la forma del mondo attuale, contemporaneo, non vince il carattere medievale del suo spirito e della sua esperienza. Certo, quando sale sul campanile per contemplare la campagna, là dove è il castello deserto, egli par richiamare l'angelo della sua fanciullezza, che lo protegga contro il nuovo mondo diverso, potente, quasi nemico.

Nella cittadina, brulicante di vita intorno alla cattedrale, passa il giovane Re, passano i pellegrini, tra cui Amyot, più curioso di oscuri manoscritti che di reliquie; giunge l'inverno del 67-68 con l'aspro assedio, che mostra a Gastone la realtà della guerra. La morte della vecchia nonna, allora, è come il distacco dalla prima giovinezza. Quando, con le nevi, dispaiono gli Ugonotti assedianti, il suo spirito si apre a tutte le voci della primavera e della vita. Tre compagni sono con lui qualche tempo, ospiti al suo castello, e per le campagne che serbano tutti i segni della guerra, che non distante qua e là cova o fiammeggia ancora, si compie la rinascita di Gastone, sotto il vivace influsso degli amici — l'appassionato della poesia, il futuro legista e l'altro che sogna la gloria militare. Il primo gli reca il più grande beneficio, perchè gli rivela l'incanto della poesia, fuori della scuola, attraverso la voce di un contemporaneo. E' qui la fresca novità del libro, e Pater non ha intitolato il capitolo a Ronsard, che pure lo riempie tutto, sì bene «Modernità».

L'idea era già accennata, anticipata nel *Marius*. Al giovane protagonista e all'amico Flaviano la virtù della letteratura si mostra attraverso un libro modernissimo, quello di Apuleio, e in particolare nella storia di Amore e Psiche: anche qui è un'arte raffinata, sapiente, remota dal volgo, una specie di iniziazione. Iniziazione per Flaviano all'artificio dello stile (e sono le idee che ricompaiono nel saggio capitale del critico inglese), per Mario al culto della bellezza corporea, che è l'anima, lo spirito delle cose fatto visibile. Anche era affermata (attraverso una lettera di Plinio) la forza rinnovata sempre della modernità: la giusta ammirazione per gli antichi non deve significare dispregio per i moderni, chè la natura non può cessare, come «weary and effete», di produrre ciò che è ammirevole. Ora Gastone accoglie insieme la febbre artistica di Flaviano, il suo ardore di espressione, e l'ansia estetico-morale di Mario, con un pieno abbandono lirico. Mai il Pater ha detto il suo commosso amore per la poesia di Francia come in queste pagine, poi che Jasmin de Villebon ha dato all'amico il miracoloso volume.

La rivelazione della poesia.

«Il libro altro non era che le «Odi» di Pierre de Ronsard, con «Mignonne! allons voir si la rose», e «l'allodola», e i versi all'Aprile — esso stesso veramente a nulla simile quanto ad una giunchiglia, nella sua legatura oroverde, i margini gialli e il profumo del luogo ove era stato — dolce, ma con qualcosa di malaticcio che hanno tutti i fiori di primavera dal tempo di Proserpina. Giovane di diciotto anni, ed opera della giovinezza del poeta, il libro conquistò Gastone con la pronta intimità del coetaneo, tutto vivo; ed egli provò quale sia l'ufficio della poesia contemporanea nell'influire novellamente sulla pieghevole giovinezza in ogni successiva generazione. La pigra e disordinata poesia, come disciolta nella sua natura, trovò un interprete esterno ed autorizzato, che si poneva a buon diritto, come l'ultimo prodotto dell'anima umana in questa materia, accanto alle voci poetiche consacrate del passato.

«La poesia! Finora era parsa legata senza speranza agli scaffali, come qualcosa in una lingua morta, «morta e chiusa in reliquari di libri», o simile a quelle reliquie «che si possono vedere solamente attraverso un piccolo vetro», come aveva detto uno dei suoi recenti «liberatori». Sicura, apparentemente, della sua «nicchia nel tempio della Fama», la poesia riconosciuta della vecchia letteratura aveva avuto la pretesa di sfidare o screditare, come corrotti e irrimediabilmente volgari, i moti poetici del vivente genio moderno. Pure il genio d'oggi, effettivo e possente, la vigile anima del presente, conscia del suo possesso, asserirebbe insieme con tutti gli altri suoi diritti il diritto alla poesia, e in quanto alla curiosità, all'interesse intellettuale di Gastone, per esempio, aveva naturalmente il vantaggio di essere tutto vicino, con l'efficacia di una presenza personale. La gioventù studiosa, nel suo ardore per la «cultura», benchè di fatto indifferente in mezzo ai libri che certo movevano il passato, fa in vero un docile atto di fede circa la magia, il potere taumaturgico di Virgilio (o possiam dire di Shakespeare?). Pure come lievi e oscure, dopo tutto, le pene di Didone, di Giulietta, i travagli di Enea, di fronte a cose sofferte o compiute appena ora — storie che, volando a noi sulla lieve corrente della conversazione odierna, lasciano l'anima nell'ansia! Nel caso migliore, la poesia del passato non potrebbe commuovere alcuno più immediatamente che i bei volti dell'antichità, che non sono qui per essere visti da noi e sinceramente amati. L'esigenza di Gastone (la sua giovinezza solo conformandosi in ciò alla regola) era per una poesia così vera, così intimamente vicina, così corporea, come i nuovi volti dell'ora, i fiori dell'attuale stagione. La poesia antica, simile a un corpo morto, non poteva sanguinare, mentre c'era un cuore, un cuore poetico, nel mondo dei viventi, che batteva, sanguinava, parlava con irresistibile potere. Le persone anziane, Virgilio alla mano, potevano pubblicamente asserire che l'età contemporanea, un'età naturalmente di uomini piccoli e di piccole cose, tralignata dal tempo della loro giovinezza, doveva di necessità essere inetta alla pratica della poesia. Ma anche ora la giovinezza aveva la sua eterna parte da sostenere, protestando che, dopo tutto quanto era stato detto, il sole ardeva sempre nell'aria e nelle proprie vene, sempre suscitava per tutti nello stesso modo fiori e frutti; anzi, fiori manifestamente nuovi e frutti più ricchi che mai. Per conto suo, infatti, Gastone aveva immaginato una poesia più miracolosa di quel che potesse essere alcuna di data anteriore a lui. L'età si rinnova, e derivata immediatamente da essa cresce pure una nuova poesia, superba e larga, per soddisfare una nuova situazione mentale già preparata. Sì! la vecchia poesia, riconosciuta e per così dire legittima, era solo una cosa ch'egli poteva bere a sorsi, come qualche raro vino fatturato, ad esempio, che piace al gusto acquisito. C'era un'altra specie di poesia, inespressa, inesprimibile forse, certo finora non fatta conoscere nei libri, che doveva aspirarlo e assorbirlo, come il giocondo aere — lui, e la terra coi suoi atti, i suoi fiori, ed i volti.

«In tale condizione di spirito, come profondamente, dilettosamente aveva dovuto commuoverlo la poesia di Ronsard e dei suoi compagni, quando, siccome per buona fortuna di età in età accade alla gioventù curiosa, egli venne a conoscenza della letteratura del suo tempo, che confermava — più che confermava — il suo presentimento! Ecco una poesia che arditamente assumeva l'abito, le parole, i modi, lo stesso vezzo della vita contemporanea, e li mutava in oro. Essa s'impadroniva del giglio nella mano di uno, e proiettandolo ad una distanza chimerica, spargeva sul corpo del fiore l'anima della sua bellezza. D'un tratto le cose eran divenute più profondamente sensuali e più profondamente ideali. Come al tocco di un mago, la rosa acquistava qualcosa di più che il suo rossore naturale. Occupata così strettamente col mondo visibile, questa nuova poesia aveva una sì profonda intuizione di ciò che può solamente sentirsi, e manteneva tale modo parlando di oggetti come il vino, i frutti, la piuma al berretto, l'anello al dito. E ancora, non era una forma incerta o generica ch'essa dava al fiore o all'uccello, ma l'esatto peso della gazza alla finestra; potevate contare i petali — del numero esatto come in natura; nessuna espressione poteva essere troppo fedele alla precisa testura delle cose; anche le parole dovevano ricamare, intrecciarsi e filarsi, come fili di seta o d'oro. Ecco persone reali, nel loro reale, dilettoso abbigliamento, e voi intendevate come si movevano; il visibile era visibile più che mai per l'innanzi, appunto perchè l'anima era venuta alla superfice. Il succo dei fiori, quando Ronsard li nominava, era come vino o sangue. Così colorato era; benchè anche le cose grigie, fredde, tutto ciò che era più fresco per contrasto — con una freschezza, ancora, che sembrava toccare l'anima e temprarne l'ardore — trovasse qui la propria ragione, lo strepitoso passaggio degli uccelli la notte, presagio di pioggia, il gemito del vento alla porta, il vento stesso fatto visibile sul grano che si piega.

«Così Gastone comprese la poesia di Ronsard, generosamente espandendola alla piena misura delle intenzioni di essa. Anche quella poesia perdette a sua volta il suo potere taumaturgico, e divenne mera letteratura invece che vita, parte per la naturale mutazione del gusto poetico, parte per i suoi errori. Errori e tutto, comunque, Gastone accettava lealmente; quegli errori — il cadere della grazia nell'affettazione, dell'erudizione nella pedanteria, della finezza esotica nella maniera — essendo per lui solamente come prova di fedeltà verso le posizioni dominanti di essa. Erano solo caratteristiche, nè avevano bisogno di difesa per gl'iniziati, o anche erano gradite, come quelle che sentivano della peculiare perfezione del maestro. Egli ascoltava, guardava attorno liberamente, ora, ma sempre con l'orecchio, con l'occhio del suo poeta favorito. Era stata una lezione, una dottrina, la comunicazione di un'arte — l'arte di mettere in vantaggiosa evidenza gli elementi graditi, esteticamente piacevoli, della vita, sì che sembrassero occupare tutta la superfice; ed egli era sinceramente grato dell'innegabile beneficio.

«E ancora il geniale poeta sembrava aver parlato quel che già era nella mente di Gastone, quel ch'egli aveva bramato dire, ch'era stato proprio sul punto di dire: ciò giungeva così intimamente vicino al lettore, che aveva l'incanto di una sua propria scoperta. Era un'illusione, forse; era perchè il poeta diceva tanto di sè, facendo così libera mostra di quel che, se bene personale, era tanto contagioso; dei suoi segreti d'amore specialmente, come l'amore e null'altro riempisse il suo pensiero. Era in verità solamente il «segretario d'amore» che notava di ora in ora i più lievi cangiamenti della sua fortuna. Sì, quella era la ragione per cui le cose visibili, udibili, sensibili, così lucidamente ardevano, perchè c'era tale rigoglio nei suoni, nelle parole, nei ritmi, la ragione della nuova luce venuta sul mondo, di quella freschezza meravigliosa. Con un magistrale uso di quanto era prossimo e familiare, o anche per via di ardite innovazioni, egli trovava nuove parole per cose sempre nuove, e il nuovo accento risvegliava associazioni da lungo sopite. Mai prima le parole, le semplici parole, avevano significato tanto. Quale espansione, quale libertà di cuore nel linguaggio, come associabili alla musica, al canto, le linee scritte! Egli cantava dell'allodola, ed era il garrulo essere dell'allodola. La bellezza fisica umana veniva prestata ad ogni oggetto, animato o inanimato, alle ore stesse, al corso, ai mutamenti del tempo. Una quasi grave pienezza di espressione pesava sui gesti, gli abiti stessi, gli ornamenti personali della gente sulla strada maestra. Anche Jacques Bonhomme al lavoro, o riposando per un'ora, traeva dal suo amore, volgare quale era, un tocco di dignità e grazia, qualche segreto di espressione che faceva pensare all'Italia o alla Grecia. La voce del pastore che chiamava, il chiacchiericcio della pastorella che volgeva il fuso, sembravano rispondere o attender risposta — essere frammenti dell'ideale ed eterna conversazione d'amore.

«Era il potere della «modernità», quale si rinnova in ogni età successiva per la gioventù geniale protestando ardita, contro tutte le sanzioni in questa materia, che il vero «classico» deve essere del presente, la forza e la pazienza del tempo presente. Egli l'aveva ricercata, ed eccola — la sola irresistibile poesia che mai fosse stata, con la magica parola detta a tempo opportuno, trasformante la sua età e il mondo intorno a lui, mostrando il suo accento quotidiano, la «maniera» stessa per cui essa si riconosceva, come una grazia aggiunta, affermando i latenti diritti poetici del transitorio, del fuggitivo, del contingente. La poesia non aveva più bisogno di mascherarsi dietro l'abito di un tempo lontano: Gastone poteva solamente compiangere gli uomini del passato perchè non erano vivi a leggere. Ecco una scoperta, una nuova facoltà, un'apprensiva privilegiata, da comunicarsi volta a volta all'uno e all'altro, da essere propagata per la rigenerazione fantastica del mondo. Era una maniera, un abito del pensiero, che occuperebbe la vita ordinaria e la foggerebbe al suo intento. Veramente, tutti già ne erano a conoscenza, e se ne piacevano. La scuola era prossima a scontare quella accettazione immediata, quell'intimo conformarsi alla mentalità del suo tempo, con l'improvviso e profondo oblio, come una cosa in modo non naturale appannata e sfiorita, tale una magica giovinezza o una bellezza magica, d'un tratto, per l'ultima parola dell'incantesimo, cangiata in una avvizzita vecchiaia. Pure, allora, ai più vivaci spiriti del tempo, essa era parsa niente altro che «impeccabile», alla maniera delle grandi, sacre produzioni del passato, benchè in una lingua viva. Quanto a Gastone, invece, il potere della stessa antica poesia classica si spiegava per l'azione riflessa della nuova, e poteva finalmente sembrar giustificare le sue pretese».

L'incontro col poeta.

Nelle pagine infiammate, che esprimono, attraverso il giovanile fervore di Gastone, tutta l'etica e l'estetica del Pater, non vale indugiarsi a notare le inesattezze, come la «rosa» del poeta francese e l'«allodola»

messe nella prima edizione delle *Odi*, mentre l'una compare solo il '53, nella seconda edizione degli *Amours;* e nella *Nouvelle Continuation des Amours* l'altra, il '56 — e i versi all'aprile, che devono essere quelli di Remy Belleau, ricordati nel saggio su Du Bellay, come un frutto mirabile della nuova scuola, con tuttavia la designazione del vero autore. Le citazioni dalla *Deffense*, e tutto l'altro quasi ripreso alla lettera dallo scritto famoso, inducono a pensare che il Pater tentasse qui, come prima nel *Marius*, l'opera totale e conchiusiva, ove naturalmente riapparivano le parole già dette, in tempi diversi, e raccolte ora per la più compiuta significazione. Del resto, nel discorrere il libro non si può dimenticare che si tratta di frammenti: sette capitoli, di cui sei pubblicati in riviste nell'89, che poi l'autore, vissuto ancora cinque anni, non ha portato ad unità compiuta, quale si possa ritenere la ragione del fatto. Il raccoglitore, Charles L. Shadwell, nel 1896, pensava potesse essere stata l'insoddisfazione del piano: accettando l'ipotesi, resterebbe da considerare se lo scontento non venisse al Pater anche dal sentire ch'egli rifaceva il *Marius*, ripeteva qualche altro scritto, senza la certezza di superarli.

Pure, nel terzo capitolo, la freschezza giovanile offerta dall'entusiasmo di Gastone rinnova, rileva le idee ben note, e la figura del Poeta, tanti anni prima disegnata accanto a quella del minore amico, è finemente presentata nel quadro che si conviene all'amore, al concetto del Pater: il priorato di Croix-val, il cantore di Cassandra occupato nel giardino, anzi tra gli ortaggi, simile a un buon mago con la magra persona e il naso aquilino, mentre s'annuncia la neve nella sera velata di marzo. Intorno è il Vendomois, il distretto del piccolo Loir, dove la nuova poesia era sorta, e dove «non ostante la sua eleganza, poteva sembrare un selvatico fiore nativo, abbastanza modesto».

Giunge a Croix-val Gastone coi tre amici, ansioso di vedere l'artefice del nuovo prodigio — il poeta vivo come le sue parole meravigliose, e non è una delusione, piuttosto un approfondimento — una comprensione anche tecnica dell'arte e del suo segreto.

L'appartamento del priore laico, nella sua discreta eleganza, in contrasto con l'austerità dei nudi corridoi, delle celle dei monaci, raccoglie tutti i segni esteriori, tradizionali, della persona di Ronsard e della sua fortuna: i *souvenirs* donati da tre re di Francia e da Maria di Scozia, i quadri di François Clouet — dall'appellativo del padre dello Janet — la massiccia Minerva d'argento, decretata al Poeta dai «Jeux floraux», con la corona gotica e un fresco ramoscello di bosso consacrato, quasi in figura di Madonna, e fermato al piedestallo il manoscritto con cui il giovane Carlo IX declinava l'offerta, l'onore a lui non dovuto. (Il Pater non solo crede alla regale autenticità dei versi, ma li dichiara non meno buoni di quelli del Ronsard.) Poi libri di rara eleganza nella impressione e nella legatura, delicati oggetti d'arte e di bellezza, alle pareti ritratti in cornici di canne d'avorio o di filigrana gemmata. Ecco le donne dei suoi canti, Cassandra, Maria e le altre, sino ad Elena, «a cui egli era stato contento di non proporre altro che un affetto platonico». Nè importa molto se ancora dovevano passare almeno due anni prima che Elena di Surgères entrasse nella vita del Poeta — come ci assicura l'ultimo biografo, Pierre Champion —: qui, nel '70, Walter Pater ha voluto fermarlo, solo quarantaseienne, al tramonto un po' triste, compiuta l'opera essenziale, tutto raccolto nella fatica degli emendamenti non sempre felici, e nello sforzo comandato della *Franciade*. Quasi compiuta la vita, certo visibilmente vecchio prima del tempo, questo evocatore della «eterna giovinezza», con la nostalgia del passato, il rimpianto dei morti e la malinconia per i beni negati, l'affetto disinteressato, quasi paterno, pel giovane Re. Come una tenera, vana aspirazione in chi dalla vita era stato quasi escluso, solo cercandola, fingendola nell'arte. «Autunnale» in tutto il Poeta, nel ritratto del Pater, quale il critico lo vede attraverso l'opera, anche se, quando Gastone gli fa la visita devota, egli è ancora lontano dalla *retraite*. Finiti gli amori: e le donne una dopo l'altra guardano impassibili dalle pareti.

«Sorelle avrebbero potuto essere, quei diversi, successivi amori, o sempre la stessa donna, forse in atteggiamento ed abito lievemente variato, ai diversi momenti di qualche prolungata, «rappresentazione» mimica d'amore, cui si conveniva il vestire teatrale dell'epoca, perchè i manierati artisti italiani o *italianizzati*, compreso il molto pregiato, indigeno Janet, coi suoi favoriti sfondi verde-acqua, conoscendo la predilezione del poeta, a tutte egualmente avevano dato gli stessi occhi scuri e tenere palpebre e capelli d'oro e una pallidezza un poco ambrata, variando solo i curiosi artifici dell'abbigliamento — nodi, e reti, ed auree tele di ragno, e chiare pietre piatte. Perigliose ospiti in quella semplice dimora claustrale, Sibille della Rinascita inviate dall'Italia in Francia, tutte quante a Gastone sembravano sotto il peso di qualche grave messaggio circa un mondo a lui sconosciuto, le linee segrete delle guancie e della fronte sforzandosi ad esprimerlo, mentre le labbra e gli occhi sorridevano solo, non del tutto onestamente. Era stato un amore erudito, con un non dissimulato «odio del volgo».

L'u'eco della pagina per Monna Lisa, un moto come di sgomento alla troppo viva e misteriosa luce del Rinascimento italiano. Poi altri volti alle pareti: tre regali Margherite, «molto pregiate *perle* di tre successive generazioni», e il re Carlo, e i compagni, uno dei quali, Joachim du Bellay — quasi un quarto di secolo prima incontrato, per grande fortuna di Ronsard e della poesia, nel gaio mattino, all'osteria lungo la strada — col ricordo stringe dolorosamente il cuore all'ospite di Gastone. Pensoso, malaticcio, il delicato cantore dei *Regrets* si sarebbe mirabilmente convenuto alla malinconia di quell'ora grigia. «Domani, dove sarà la neve?».

Quindi, il poeta stesso, il duce nella battaglia artistica, in aurea armatura, incoronato a guisa di romano conquistatore, pur coi segni dell'invincibile tormento. «Non ostante la sua pretesa alla conquista epicuraica di una regale indifferenza dello spirito, il ritratto di venti anni fa tradiva, non meno che il volto vivente, coi suoi erranti occhi attoniti, la fiera anima di una fiera generazione, le cui raffinatezze con tanto ardore cercate eran state in fondo poco più che una simulazione teatrale — una età di gente violenta, di insani impulsi, di mania omicida. Il cantore dalla dolce anima non aveva più che gli altri attinta in essa la vera calma.» Vinta tuttavia la battaglia per la bellezza greca, vinto il piccolo latrante Saint-Gelais, e *monsieur* Marot con le sue poesie fatte di spago. Per parte sua, Ronsard «aveva sempre sostenuto che la poesia doveva essere tessuta di seta delicata o di fine lino, o almeno di buona lana filata in casa».

La «elegia della rosa», cantata con voce nasale e medievale ampiezza chiesastica dal sotto-priore, naturalmente secondo la notazione di Goudimel, compie l'incanto suggestivo. «La scena per un momento parve irreale a Gastone, che cedeva alla sua influenza: un'esotica aria imbalsamata, sfuggita da qualche antica *villa* romana o greca, aveva cangiata la stanza da lavoro del Poeta in una strana foggia di santuario privato, tra queste rozze costruzioni monastiche, con la voce del vento di marzo alta nei camini».

Qualcosa di veramente religioso l'essenza dell'arte rivelata: come a Mario, un compito quasi sacro appare al giovane Latour la propagazione del nuovo segreto: «Il culto della bellezza fisica una religione, di cui la vera autorità sarebbe nell'occhio materiale! Considerate in questo modo, alcune delle ben distinte caratteristiche della poesia della Pleiade assumevano un'aria ieratica, quasi ecclesiastica. Quella rigida correttezza, quella graziosa unzione come di medievale salmodia latina, quella fervida aspirazione, quel sospetto del volgo profano, il senso — lusinghiero a chi era a parte del segreto — che la cosa, anche nel suo maggiore trionfo, non potrebbe mai essere veramente popolare: perchè tutto ciò gli era così grato, se non per la continuità di un precedente abito mentale? Egli poteva rinnovare la tonsura, e, in questo divino santuario della terra e del cielo intorno a lui, devotamente, estaticamente attendere la manifestazione — quando ne fosse degno — della umanità perfetta, in qualche non sognata profondità e perfezione della grazia della forma umana».

Intende il Poeta il fuoco nascosto nell'anima del giovane, sotto la debita compostezza delle sue maniere, e a lui s'interessa affettuosamente, lo incoraggia a rivolgersi a un maestro migliore nello studio degli antichi. La mattina dopo, mentre se ne vanno i quattro amici, Gastone, insieme con una lettera di presentazione al signore di Montaigne, reca l'entusiastico proponimento di tutto dedicarsi al nuovo ministerio, di riempirne la sua vita. Ma solo un momento dura il pensiero della conciliazione tra il vecchio e il nuovo ideale; presto egli sente che questa, pure coi suoi poetici fervori, è una religione profana, coi suoi «fiori del male»: una sorta di consacrazione del male, a cui sembrava prestare la bellezza della santità. «O piuttosto, bene e male erano distinzioni inapplicabili, a misura che questi nuovi interessi si facevano sentire». Nel dissidio doloroso, gli viene in mente che in qualche parte, in qualche acuto intelletto di quella età di rinnovamento, si possa trovare uno schema filosofico, una scienza degli uomini e delle cose, che valga ad armonizzare in lui «l'amore sacro e il profano», o almeno a stabilire, per la sua pace, l'esclusiva supremazia dell'ultimo.

Con questa speranza Gastone andrà a Michele di Montaigne, come andranno tutti i contemporanei a chiedergli la giustificazione teoretica — retrospettiva per molti, nel secolo avido di vita —: una sanzione alla propria libertà, alla espansione illimitata delle proprie energie.

VITTORIO LUGLI.

NOTE DI TEATRO

Ramperti

«La porta dello stanzone dove lavoravano i forzati del giornale si aprì, ed una creatura alta, magra e sottile fece il suo ingresso, protendendo in avanti una piccola testa ricciuta e brizzolata. Portava il collo inguainato in un cravattone romantico ed aveva in mano un mazzolino di viole; un mozzicone di sigaretta gli pendeva distrattamente dalle labbra. Tolse di tasca alcuni quadrettini di carta, scritti per traverso a matita, con una calligrafia saltellante e rabescata: indi, sedutosi in punta d'una sedia, stese — sul primo foglio di carta che il tavolo gli offriva — un articolo malizioso, arguto, pieno di sentimento e di ...vo, di preziosità e di sincerità, gentile e pungente, fantasioso e documentato, un articolo di Marco Ramperti, insomma».

In questa rapida presentazione di A. Cajumi, i contrapposti generici, atti a ricordare al lettore l'«articolo» di Marco Ramperti, sono sufficienti a rievocare questo aggraziato funambolo-poeta della terza pagina, capace di sostenerti per due colonne in corpo dieci un pretesto qualsiasi: che non cerca l'esca per un'abilità a tutti i costi, ma l'appiglio per un temperamento assai prodigo, dal quale ha un sigillo inconfondibile anche la più disincantata o indiavolata o malinconica delle sue *causeries*.

Il libro raro, lo spunto autobiografico, una notiziòla pescata nella «cucina» di redazione, la trovata pseudo-scientifica o l'autentica scoperta, un sistema od un pettegolezzo, l'opuscolo ingiallito, il profilo di una donna, tutto si risolve, per il Ramperti, in un fatto squisitamente personale: nel quale tra il romantico incorreggibile, sognatore delicato ed appassionato, e l'ironista lucido e sagace — che sempre assume l'ufficio dell'*advocatus diaboli* — la tenzone si presta a giochi di fioretto, a iridescenze improvvise ed a sfumature incipriate, tra le quali si rivela, tratto tratto, l'accordo grave d'un violoncello dal canto rattenuto.

L'articolo di Ramperti ci offre, tipicamente, l'esempio della cronaca che sta per trasmutarsi — e sovente si trasmuta — in arte; per la sua apparente facilità eccessiva potrà far torcere le labbra a chi, avvezzo a preziose aridità, ad alchimie del lessico e della sintassi, a calligrafie che subito rivelano una cifra, non riuscirà a scorgere nel Nostro anche degli autentici scrupoli di stile: ma sarà accolto con una non pigra cordialità da quanti non sappian dimenticare come, ad un artista, siano almeno indispensabili quelle doti native che fanno l'artista veramente tale.

Anche *La corona di cristallo* potrebbe essere considerata come un lungo articolo di Ramperti condotto per oltre trecento pagine: se la prolissità, che ne risulterebbe inevitabile nei confronti dell'ossatura, non fosse bandita dall'intervento del poeta in parecchi capitoli del libro che, per quei capitoli, viene a vivere in una sua atmosfera delicata che esige il sottotitolo di «Storia ingenua» sulla copertina del volume. Ed allora, dopo aver accompagnato il reuccio sentimentale ed irrequieto, se ne abbiamo il ricordo come di una storia alluminata in cui le miniature hanno talvolta il pregio maggiore: accanto al ricordo di quelle abilità sottili e non mai sforzate, che hanno il sapore di certi paesaggini in cui predomina il forse facile effetto d'un pergolato di locanda o d'un plenilunio su gli abeti: a lettura ultimata, ci accompagna anche la sensazione di chi, dopo i balenanti riflessi dell'arabesco e delle duttili scaltrezze, ha potuto toccar terra, in più di un capitolo, in una regione agreste che ritrova la sua pace di frescura per l'ultima nuvolaglia in fuga di un temporale estivo.

* * *

Chi avesse l'ingenuità di chiedere al Ramperti come sia capitato sulla poltrona del critico drammatico, potrebbe sentirsi rispondere, con un sorrisino a fior di labbra, che ciò è per lui stesso inspiegabile, assai più delle sue avventure della prima giovinezza, che lo portarono ad essere suonatore d'orchestra in un cinematografo di sobborgo, o cameriere in un alberguccio fuori mano: e la risposta sarebbe indubbiamente rampertiana.

In realtà il Ramperti, sulla poltrona del critico, doveva necessariamente capitare: lo spettacolo dello spettacolo non poteva certamente sfuggirgli: e non avrebbe mai rinunciato, come critico, a quel pretesto che gli si poteva ogni sera rinnovare, offrendogli, della critica, il *reportage* più raffinato e frettoloso. Così, fra le *coulisses*, per l'autore e per l'attore (e sovente anche per il pubblico) il Ramperti si è trasformato in Supino, il buffone-poeta di corte nel Regno di Serenia, i cui annali son consacrati nella «Storia ingenua», che ha il commento più saporoso e fedele nella presenza di Supino che vive ai margini della vita e che la vita incide tratto tratto con qualche parola apparentemente sbadata, seguendo con lo sguardo il volo d'un rondone. Ed il filo d'erba, ancor tremulo per il bacio d'una cetònia, e la sorte di un trono, han la stessa importanza per Supino sdraiato al rezzo, intento a seguire i giochi delle candide nubi in corsa nel tepido cielo.

La vera fisionomia di Supino, costretto ad aggirarsi di «prima» in «prima», è nel suo tono: svagato senza albagia, distratto senza permettersi il lusso di una cantonata, quasi carezzevole, e sopratutto delicato, quando si accinga a scoccare una frecciata di un'ironia talvolta implacabile. Ben presto, della critica drammatica milanese, è divenuto l'*enfant* più *gâté* che *terrible*. Tutto gli è permesso: e lo si lascia giocare desiderosi del suo gioco, in cui egli stesso per primo si dimentica, incapace di rinunciare ad un bel gesto come ad un bell'aggettivo. Pareva che Bacchelli, da principio, dovesse tenergli bordone in un tono più cauto e rarefatto, con un'ironia che non poteva esser dimentica de *La ronda;* ma poi Bacchelli s'è andato schiarendo in una cordialità sempre più netta, mentre Ramperti è rimasto ferocemente — ed ingenuamente — Ramperti.

I pochi passi fra l'uscita dal teatro e l'appoggiarsi «in punta di sedia» in redazione, non permettono al suo temperamento di tradirsi. Quando ti fa il critico pacato, e può rileggersi, e soffermarsi nei confronti e nei ricordi, allora le sue pagine hanno un qualcosa di volutamente rattenuto: sfilano, sulla terza pagina de *L'Ambrosiano*, i profili dei contemporanei, evocati da un sensibilissimo lettore: e sfilano, fra le fotografie di *Comoedia*, i comici italiani in una «galleria» che si fa un vanto di giustamente preferire quel che fu Zacconi a quel che è stato Ruggeri, rammaricandosi della sperdutasi vocazione della Galli e della fenomenale pigrizia di un Falconi, inchinandosi di fronte alla gracilità di una Gramatica e riconoscendo l'eroismo ed il sacrificio della continua tensione di un Gandusio.

Ma non puoi non avvertire un alcunchè di freddo, di troppo levigato, di predisposto, di ingegnoso: che seduce e non convince. La cronaca di una vita non sempre diventa vita, gli attacchi e gli scorci, pur avendo una loro prodiga larghezza di respiro, non sempre son celati nelle loro prospettive: e se in fondo si finisce per dar ragione a Ramperti, è perchè di aver ragione anche il Ramperti era più che convinto, e colpiva nel segno: ma senza riuscire a dimostrarcelo.

Perciò il Ramperti migliore, il Ramperti, come critico, inconfondibile, lo si ha nel *chroniqueur* drammatico. Qui, in quella colonnina sollecitata dal proto, il Ramperti non può trattenersi o controllarsi: è tutto un abbandono, di *boutade* in motivo, di ripresa in conclusione, che, affidandosi al suo temperamento *fantaisiste*, fa della sua critica la più immaginosa che abbiano avuto le nostre ribalte. L'ironia vi predomina: ma un'ironia che non è mai acre, contorta, cattiva — anche quando si faccia semplicemente micidiale: ma l'ironia di chi sia tirato in ballo per i capelli, di chi veda palcoscenico ed attori, e sopratutto di chi senta le loro battute, come un Ramperti che capiti per la prima volta in vita sua a teatro. Negli altri critici — più solidi, più critici — non è difficile di sentire stanchezze o noia addirittura. Ramperti riesce sempre a conservare la sua invidiabile freschezza, riesce sempre, magari sbadigliando, a prestarsi a quel nuovissimo e decrepito gioco della ribalta. Allora gli accostamenti più impensati ed efficaci, le immagini che talvolta rasentano la sensazione, un particolare portato in primissimo piano e che serve a rivelare la frusta tela di tutto un dramma, un dialogo con se stesso, un contradditorio con il pubblico, tutto gli serve per individuare quel dramma. Critica istintiva, talvolta epidermica. Ma di una grazia e, sopratutto, d'un'efficacia inconfondibile: tanto che la critica apparentemente più gracile è diventata la critica più coraggiosa e tenuta delle nostre ribalte. Allora è bello che le commedie di un Adam... presentino alla mente del Ramperti come le passeggiate delle educande delle Marcelline; e vien fatto, allora, di augurare al teatro italiano qualche altro «Don Abbondio» più o meno berriniano, unicamente perchè ci si possa poi spassare, alla sera, con un'indimenticabile stroncatura di *m. r.*, trasmutatosi per l'occasione in un «bravo» tanto provvidenziale quanto inevitabile.

MARIO GROMO.

Il caso Flora

La «sagoma» di Francesco Flora trocciata nell'ultimo numero del Baretti *ha reso furioso l'autore della «Città terrena», il quale sulla* Fiera Letteraria *(n. 33) è partito a gran carriera contro lo scrivente. Poichè questi, per metter le cose a posto, replicava con una lettera di giusta ritorsione (n. 34 della* Fiera*), ecco il Flora ribadire, con un'epistola (*Fiera, n. 35*), che basta a bocciarlo anche in filologia, la propria autoapologia. I lettori del* Baretti *debbono sapere soltanto che noi avevamo invitato il Flora a una discussione intorno alla critica moralistica e a quella estetica, e che il Flora ha preferito scendere a inconcludenti villanie. Questo, e non le miserie polemiche, ci preme di mettere a verbale.*

A. CAJUMI.

Interpretazioni di classici

Castiglione

Splendido saggio di morale e psicologia cinquecentesca, non v'era nulla più lanaturecch quecentesca, non v'era nulla più naturale che il « Cortegiano » finisse per essere tratto a facile simbolo dell'eleganza semplice e alquanto indifferente che la critica nostra (presentando essa, romantica, neoclassica o idealistica, identità di psicologia e di conclusioni su questo problema davvero impressionanti) al Rinascimento ama attribuire. E, come schema, sommando apparenze e servigi, non c'è tanto male. Un morale di finezze e di compromessi, un procedimento di addizioni e di correzioni, un periodo liscio ed armonioso lo possono ben giustificare e spiegare.

Dove non ci si spiega più, o ci si spiega male, è nei rapporti e nelle conclusioni. Si pensa, ad esempio, un Machiavelli passionato e impreciso di fronte a un Castiglione tutto limpido e sicuro. Non si avverte, tra i chiusi limiti d'un periodo ove ogni parola, concettualmente e artisticamente, è pesata, la passione e l'incertezza. Ci si chiude alle domande e ai sentimenti che salgono al margine di ogni espressione, appunto perchè questa è stata spietatamente contenuta dallo spirito serio dell'artista. Si trascurano le sfumature, col pretesto della lucidità e dell'armonia dominante.

Tutto questo è tanto più strano dato che d'altronde è impossibile non avvertire, al primo entrare nell'anima del Castiglione, un senso timido e contenuto, di rispetto e di solitaria predilezione per certi aspetti amabilmente sentimentali della vita, che non è per nulla confondibile con una qualsiasi leggerezza. Gusta l'eleganza con un sentimento di ordine e di rispetto punto romantico, direi quasi morale. Pregia il bell'aspetto e la grazia, ma come elemento di dignità e quasi di nobiltà (« *e promella nella fronte quel tale essei degno del commercio e grazia d'ogni gran signore* »); ama la serietà, in ogni misura a cui si convenga (« *parmi che maggior grazia abbia nei vestimenti il color nero che alcun altro; e, se pur non è nero, che almen tenda al scuro; e questo intendo del vestir ordinario*..) apprezza, nelle donne, particolari elementi di fascino non avvertiti da un superficiale. (C'è, sulle loro mani, qualche periodo d'una straordinaria finezza, che spiega la spontaneità di certi atteggiamenti della lirica petrarchesca meglio di molte pagine di commento: « ...*Il medesimo è delle mani; le quali, se delicate e belle sono, mostrate ignude a tempo secondo che occorre operarle, e non per far veder la lor bellezza, lasciano di sè grandissimo desiderio e massimamente revestite di guanti, perchè par che chi la ricopre non curi e non estimi molto che sian vedute o no, ma così belle le abbia più per natura che per studio*... »); ha, insomma, anche in questa ricerca di eleganza un sentimento straordinariamente serio, preciso e pensoso.

Come con tutti questi elementi di serietà e di *passione* (perchè non solo di disordine v'è passione) si armonizzi quell'altro sentire (più noto alla tradizione critica), esigenza di armonia e utile, che è il piacere della *sprezzatura*, la preoccupazione della naturalezza, è interessante, dal punto di vista psicologico, notare. Da una parte vuol essere ed è chiaramente una funzione « *che nasconda l' arte* », qualchecosa di un po' amaro e passo e troppo maturo; d'altronde però ancor essa ha un suo compito di correttezza impòstole dal sentimento con gelosa cura (« *dimostri, ciò che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi* ». Io per me non so' spiegarmelo senza pensare (scherzi della letteratura e più della lettura) a certa preoccupazione di puristi romantici per la naturalezza toscana del parlare intendendo che di essa è assai più nobile e serio e ragionato; che ha più stile insomma, e nobiltà tradizionale.

Più facilmente di questo si spiegano (nel quadro serio e vigoroso) gli altri accordi e compromessi di elementi pur contrastanti che la minuta analisi permette a. Castiglione di portare a un grado veramente notevole di purezza morale e concettuale; elementi di moralità e di utile, di libero e necessario. Si sente bene che nel suo fine tutto contingente di dare una « *specie* » perfetta non d'uomo ma di Cortegiano egli mira, con una preoccupazione continua a non ferire, anzi a sollevare al possibile la dignità umana. Entrano di continuo in colleganza con questa sua morale sentimenti d'onore e di costume (« *quell'universal favore che tanto sapprezza* », « *grazia* », « *laude* » sono i risultati primi per cui si forma il suo Cortegiano) che valgono a tener di continuo incatenata la moralità nell'azione solidaristica e societaria; ma l'elemento dell'onestà, del bene, ora fine remoto, ora premessa, non è mai vinto nè assente del tutto. Sente, nel travaglio espresso con una continua sorveglianza dei termini come con la cautela di guardare al caso particolare, una dignità grave fatta di finezze e distinzioni, una unità provvisoria, personale, soprattutto scarsamente vigorosa per l'opere grandi, ma scaltrita a veder oltre le apparenze da un continuato esercizio. Da una parte egli prosegue certa tradizione paternalistica e moderata nel capo e nel principe (« *è ragionevole che il principe ponga meta ai troppo suntuosi edifici dei privati, ai convivi, alle doti eccessive delle donne*... ») peraltro intende bene le qualità di passione e di fede, d'« *affetto* » insomma che son tanta parte del capo e del politico moderno: « *non so' già come ad un principe magnanimo liberale e valente nell'arme si convenisse non aver mai, per cosa che se li facesse, nè ira nè odio nè benivolenza nè sdegno nè cupidità nè affetto alcuno*... »; evita ad ogni modo con la massima accortezza (nulla di freddo però, ma passione dell'animo per salvar cose opposte di cui non si vede l'unità) i contrasti netti e schietti, alla Machiavelli. Ha tutto un capitolo (il XXIII del II libro) che è un capolavoro di equilibrio mantenuto in prevalenza dalla volontà. Pone anzitutto, quasi a chiarimento preliminare, la massima morale che ha da determinar l'azione: « *in cose disonesle non siamo noi obbligati ad ubedire a persona alcuna* » per modificare più in là, sotto il fuoco delle obbiezioni, in modo sensibile la purezza del motivo determinante (« *siete obbligato a non farlo e per voi stesso e per non essere ministro della vergogna al signor vostro* ») e notare infine, con profondo progresso sulla precettistica di ogni tempo (troviamo nell'affermazione certa spregiudicatezza machiavellica, ma quanto mai metalizzata e men cruda): « *Vero è che molte cose paiono al primo aspetto buone che sono male, e molte paiono male e pur sono buone. Però è licito talor per servizio de' suoi signori ammazzare non un uomo ma diece milia, e far molte altre cose*... ». Ad ogni modo, con chiaro senso di responsabilità, avverte bene che di tale permissione non si può costruire alcun catalogo di generalità, e rimanda ciascuno al caso per caso « *alla discrezion nostra* ».

Se fin qui abbiam cercato di rintracciare, sotto al liscio e al levigato, molto senso robusto d'onestà e di correttezza (Castiglione, in fondo pensa ancora « *la principal e vera professiou del Cortegiano dover essere quella dell'arme* » e sprezza i damerini che vorrebbe « *non come buone femine esser estimati ma come pubbliche meretrici non solamente dalla corte de' gran signori ma del consorzio degli uomini nobili esser cacciati* ») più facile è avvertire nel Cortegiano un altro sentimento, quanto mai profondo e passionato, un sentimento d'amore alla bellezza, di rimpianto del passato, di fine analisi sentimentale che si può ben dir platonico e petrarchista (s' intende l'uno e l'altro alla cinquecentesca). E sono stati precisamente questi tratti, questi periodi della bellezza, pieni in fondo di passione, magari d'ammirazione sentimentale non ben contenuta, a preparare l'immagine tradizionale un po' fredda e grigia. Ricordate l'altro schema (quello, per fortuna, crollante) dell' Ariosto edonisticamente invaghito di sè e delle sue fantasie, un po' lieve e superficiale, e ciò allora [illegible] più violenta (perciò più nitida) l'espressione gli usciva dai sentimenti più spontanei, semplici, elementari? Il simile è successo a questo Castiglione, più prudente e men nitido, anche per il sovraccarico concettuale non eliminabile, ma non meno *terminato*, non meno nobilmente e seriamente sentimentale. Così com' è del petrarchismo ariostesco, che si solleva con fisionomia ben propria, meno abbandonato e più perfetto, nella general passione analitica d'allora, d'un altro, ancor più chiaramente visibile, localizzato fino nella vigilata armonia del periodo, può ben parlare con sicurezza chi lo cerchi nella prosa del « Cortegiano ». Sono talvolta atteggiamenti letterari, come una certa aspettazione di giustizia dal tempo (« *il quale d'ogni cosa al fine scopre gli occulti difetti e, per esser padre della verità e giudice senza passione, suol dare sempre della vita o morte delle scritture giusta sentenza* »); e altri di vaga malinconia, che penetrando e percorrendo il periodo in superficie, rendono immagine più di poesia che di prosa (« *Però dei cori nostri in quel tempo, come allo autunno le foglie degli alberi, caggiono i soavi fiori di contento, e nel loco dei sereni e chiari pensieri entra la nubilosa e torbida tristizia, di mille calamità compagnata; di modo che non solamente il corpo, ma l'animo ancora è infermo: nè dei passati piaceri riserva altro che una tenace memoria, e la immagine di quel caro tempo della tenera età, nella quale quando ci ritroviamo ci pare che sempre il cielo e la terra ed ogni cosa faccia festa e rida intorno agli occhi nostri*... »). O ancora son pensieri di donne, sentimentali e accorati, sviluppati nei contrari motivi del desiderio e della venerazione, o più, forse, del desiderio di cosa venerata. Vi si ritrovano immagini classiche della forza d'amore, e cristiane d'amor spirituale, e tutto un contrasto da cui il dialogo sulla dignità della donna ritrae modernità e fascino particolare. Qui gli opposti, si può ben dire, si conservano affiancati senza elidersi, come sono nell'inconscio e spontaneo pensiero dei più; ma, essendo spinti a un grado di finezza eccezionale, stupisce di più trovarli ancora insieme accordati e armonizzati: giacchè ormai, al punto in cui sono sviluppati nel « Cortegiano », per contemperarli occorre un vero paziente lavoro di *addizione*, più sostanziale assai del contrasto implicito nella forma dialogata. Noi qui intendiamo che tra le affermazioni contrastanti c'è bene qualcosa in più o qualcosa in meno, ma non qualcosa di sostanzialmente diverso. La diversità è fra i dialoganti, per esempio fra il signor Gasparo, il misogino ironista con alquanto di posa, e Pietro Bembo, il savio, cinto dell'aureola d'una quasi santità letteraria. Ma fra le larghe concessioni del primo (« *io non nego che le intenzioni le fatiche i pericoli degli innamorati non debbano aver principalmente il fin suo indirizzato alla vittoria dell'anima più che del corpo della donna amata; ma... sempre chi possiede il corpo delle donne è ancora signor dell'animo* ») e i limiti in apparenza assai fermi e feroci del secondo (« ... *nè piccoli sogni d'amar fa la donna, quando all'amante dona la bellezza, che è così preziosa cosa, e per le vie che son adito all'anima, cioè la vista e lo audito, manda i sguardi degli occhi suoi, la immagine del volto, la voce, le parole*.... ») non v'è chi non avverta a primo ascolto un'atmosfera comune, sottile e spirituale e sensuale a suo modo.

In tutti questi saggi comunque l'immagine assume appunto quella colorazione vagamente sentimentale cui accenniamo, che a volte poi si sbriglia in più freschi sprazzi e svolazzi di fantasia, in ghirigori eleganti di concetti e sentimenti, disegnati con grande franchezza o minuzia, o raggiunge il ritratto e l'indagine psicologica. Direi talvolta il Castiglione in preda al piacere e al ritmo del complimento e dell'acutezza, e insieme d'una immagine molle e ritmata (« *però si può ben dire che gli occhi sian guida in amore, massimamente se sono graziosi e soavi; neri di quella chiara e dolce negrezza, ovvero azzurri, allegri e ridenti e così grati e penetranti... Gli occhi adunque, stanno nascosti, come alla guerra soldati insidiatori in aguato*... ») mentre a volte (e qui soccorrerebbe la possibilità d'una analisi ricca e minuta) senza sforzo si trapassa a una vera e propria capacità costruttiva non solo di ritmi molli e ricchissimi, ma ancora di immagini vive e indipendenti, che gli nascono così, spontanee, esemplificando: « *E però interviene che molti, vedendo una donna di quella bellezza grave, che andando, stando, motteggiando, scherzando e facendo ciò che si voglia, tempera sempre talmente tutti i modi suoi che induce una certa riverenza in chi la mira, si spaventano, nè osano servirle; e più presto, tratti della speranza, amano quelle vaghe e lusinghevoli, tanto delicate e tenere, che nelle parole, negli atti e nel mirar mostrano una certa passion languidette che promette poter facilmente incorrere e convertirsi in amore* ».

Tratti come questi, non anòmali certo nell' opera del Castiglione, non sono ad ogni modo così frequenti come potrebbe pensare chi guardasse alla franca sicurezza con cui sono tracciati. La compiutezza precisa dello stile tutt'altro che gelida e vana, anzi passionata nel suo bel ritmo ampio e complesso, non li lascia svilupparsi irregolarmente nè soverchiamente. S'intende bene la mente, la capacità creatrice e ordinatrice. Anche il procedimento di « *addizione* », che ho più sopra indicato come caratteristica psicologica, può ben valere adesso, dopo quanto abbiam visto e studiato, come « classe » estetica, a valutare lo sforzo di armonizzazione che agli elementi vari di civiltà e di stile il sentimento impone, oltrepassandoli senza dissolverli. E un sentire adeguatore che riporta nel presente, e anche oltre, avanzi di sentire e di credere trascorso. Vi sono malle e certo senso di fatalità che non sai se siano derivazioni tre-quattrocentesche o anticipazioni piene di modernità. Senti una unità piena di fascino tra certe credenze superstiziose (« *Altri cercano con incanti e con malie tor loro* — alle donne — *quella libertà che Dio all'anime ha concessa: di che si vedono mirabili effetti* ») e l'acuta nota psicologica piena di passione (« *Pur, perchè il non amare non è un arbitrio nostro, se alla Donna di Palazzo accorrerà questo infortunio*.... ») che, in ogni altro libro, penseresti antipodiche; e stupisci alla commossa eloquenza del Bembo (strana, e quasi inconcepibile contemplazione) che avverti nuova nelle sue frasi esemplate alla razionale Teologia trascorsa: « *bellezza divina... che è principio d'ogni altra bellezza, che mai non cresce nè scema; sempre bella, e per sè medesima... semplicissima: a sè stessa solamente simile, e di niuna altra partecipe*... »: giro e parole che paiono voler giungere al soprannaturale non di volo, ma con metodo, sopprimendo ogni paragone col mondo.

Il compiuto e il volontario di questa visione, il senso largo di accettazione di tutto il suo tempo, la giustificazione tacita o espressa del suo presente, la costanza tra le contraddizioni o forse appunto il coraggio di escluderle col silenzio, tutto questo fascio d'elementi diversi sono appunto quello che, in contrasto col senso di « *pensato* » che ho pur riconosciuto nel Castiglione, in contrasto pure col significato più povero e comune del vocabolo, chiamerei la «*naturalezza*» negata a tanto altro Cinquecento. E' questo elemento unitario e vitale che caratterizza l'isolamento del «Cortegiano» in mezzo a tanta psicologia consimile, che ne fa uno dei non molti (sette od otto) libri *compiuti* del nostro cinquecento; è la semplicità e serenità di spirito che gli permette di non rifiutare (lui, tanto superiore di raffinatezza psicologica) quell' eredità frammentaria dei secoli anteriori che forma, nonostante Machiavelli, il patrimonio più caro alla morale del nostro Rinascimento migliore.

ALDO GAROSCI.

LETTURE

I fatti miei e i miei pensieri, diario inedito di RUGGERO BONGHI (Firenze, Vallecchi ed. L. 12). — Mettendo in atto una felicissima iniziativa presa l'anno scorso, in occasione del centenario della nascita di Ruggero Bonghi, si pubblica ora per cura di Francesco Piccolo un florilegio del diario che il Bonghi andò scrivendo, a ventisei anni, dal 1. marzo 1852, mentre era — insieme coi Pisanelli, coi Pepe e con altri compagni di esilio — a Parigi, fino a tutto il febbraio 1853, quando da più mesi trovavasi sul Lago Maggiore, nel cenobio dell'abate Rosmini, a Stresa, in dolce quotidiana convivenza non solo col gran filosofo roveretano, ma anche con Alessandro Manzoni che, villeggiando da quelle parti, a Lesa, soleva tutti i giorni recarsi dal Rosmini. Non vi si contengono soltanto note di studio e appunti redatti dall'autore durante le sue letture e i suoi lavori; discussioni intorno ai dialoghi platonici e ai libri di quella *Metafisica* d'Aristotele che il Bonghi era allora tutto intento a tradurre; interpretazioni d'altri pensatori; progetti di opere da scrivere; ma anche rievocazioni altrettanto vive e appassionate quanto fedeli di quei sereni conversari di Stresa, che tanto dovevano contribuire alla formazione della mente e del carattere di R. Bonghi, il quale com'è noto, dal Rosmini trasse ardire alla speculazione e dal Manzoni apprese a considerare la naturalezza della lingua in correlazione con la sincerità del pensiero. Sono queste le pagine più suggestive del prezioso volume. Ricche di notizie non scevre d'interesse storico, di curiosi aneddoti ed episodi, di motti ed epigrammi sfavillanti di fine *humour*, di sentenze e *aforismi* originali e acuti, di sagaci e oneste ammonizioni, esse gettano nuova luce sulla biografia di quei due sommi, e destano, qua e là, il ricordo di un altro diario di quegli anni fervidi di speranza per l'Italia. Parliamo del diario pubblicato recentemente da Aldobrandino Malvezzi e redatto da Margherita Trotti Bentivoglio — che di quelle memorabili conversazioni stresiane fu anch'essa testimone assieme al marito Giacinto Provana di Collegno e alla sorella Costanza Arconati — con arte certamente inferiore a quella del geniale scrittore napoletano ma non con minore grazia e finezza, specialmente nel cogliere e rappresentare tratti caratteristici degl'interlocutori, che erano — oltre al Manzoni, al Rosmini e al giovine loro discepolo R. Bonghi — Giuseppe Massari, Diomede Pantaleoni, il marchese Gustavo di Cavour, il Conte Greppi, mr. Dunne e parecchi altri.

Riferendosi agli anni spiritualmente operosi passati sul Lago Maggiore, in intimità di vita e di pensiero col Manzoni, il Bonghi ebbe, poi, in una lettera a Riccardo Folli su la lingua italiana e le scuole, datata da « Belgirate, 25 settembre 1876 » a rammaricarsi e a pentirsi « di non essere corso, dopo sciolta la compagnia, ogni mattina, ogni sera, nella sua cameretta, a scrivere quello che dal Manzoni aveva sentito dire e ragionare »; qui, è evidente, la memoria non diceva il vero al Bonghi il quale, nella vertiginosa varietà delle cose da lui scritte, aveva finito col dimenticare d'aver raccolto il ricordo di quei colloqui manzoniani nel suo diario del 1852-1853, cioè in quel « *libraccio di memorie manoscritte* » di cui pure aveva toccato, qualche anno prima, nella bellissima e commossa lettera al Landriani, premessa alla terza edizione del « *Perchè la letteratura italiana non sia popolare in Italia* ». Codesti sbagli di memoria eran frequenti nel Bonghi: effetto, certamente, di quella portentosa prodigalità con cui egli, da gran signore del pensiero lasciava disperdere i tesori della sua mente irrequieta e audace. E', in proposito, caratteristico l'aneddoto narrato dal Petrocchi in un curioso e vivace profilo del Bonghi. Alla Marchesa Trotti questi dedicò un libro sui papi scrivendole che si compiaceva dedicarglielo perchè svolgeva un argomento nuovo per lui: ed Emilio Treves, il giorno dopo, mandava ai giornali una gustosa letterina osservando d'averne pubblicato uno lui del B. sui papi, di più di trecento pagine!

Bozzetti rapidi e vigorosi di figure della storia contemporanea; narrazioni snelle e deliziosamente lepide di cose viste e sentite; confessioni sincere talvolta fin troppo crude e maliziose; sfoghi e scatti ne' quali si rivela l'intimo dell' indole del B., profondamente e sicuramente buona, anche se dissimulata da quel fare bizzarro e impetuoso, talora non scevro di mordace ironia e di petulante malignità del quale egli amava far mostra così come soleva menar vanto di quello « esercizio ginnastico nel contraddire » non a torto e rimproveratogli dal Carducci che lo definì « antipatico per divertimento »; giudizi acuti e scintillanti di sottile attica arguzia, se non sempre meditati e giusti, fanno del diario bonghiano una delle autobiografie spirituali più notevoli dell'Ottocento, non meno importante come testimonianza fedelissima di un « fortunato periodo di approfondimento e di maturazione » che bella per arte; uno di quei libri che si scorrono non solo con avvincente interesse, ma con diletto e con frutto.

G. B. GRUSI.

Arte e dilettantismo

Le recenti esperienze estetiche hanno reso un utile servizio al chiarimento delle idee, col portare che hanno fatto alle estreme conseguenze i postulati teorici dai quali nascevano.

Bisogna lodare il coraggio degli artisti moderni, e render testimonianza del profondo valore etico della loro fedeltà ai ricordati postulati, con coraggio e con intransigenza professati sin all'estremo limite del loro logico sviluppo; poichè ciò facendo compiamo un doveroso atto di giustizia verso uomini troppo sovente e da troppi accusati d'incostanza e ritenuti incapaci di sollevarsi al superiore mondo delle Idee, da quello primitivo del capriccio dove il volgo ama confinarli; come riconosciamo l'utilità delle posizioni intransigenti ed estreme agli effetti della verità.

Come il diapason serve a provare la resistenza della corda, il paradosso ha lo scopo di saggiare la forza di resistenza dell'idea.

Portando allo ultimissime conseguenze il pensiero del Rousseau sino a fraintenderlo per rimproverargli di «voler, coi cinici, rimettere l'uomo a quattro zampe», il Voltaire ha pur egli contribuito alla retta formulazione dei principi del diritto naturale ed alla delimitazione dello spirituale terreno sopra il quale il frondoso albero del pensiero moderno è potuto crescere e fiorire.

L'ironia, come il paradosso (che sono gli estremi cui possano arrivare la critica e la logica), hanno lo scopo di saggiare la solidità delle idee, perchè, spostandole verso un'altra realtà in certo qual modo le applica e applicandole, le critica.

L'esperienza è il solo collaudo possibile, e bisogna pure ammettere che il pragmatismo ha la sua ragion d'essere anche se con esso occorre in due parti scindere la realtà per conoscerla, la qual scissione non vuol dire tuttavia attività di sostanza formativa, contrapposizione di elementi costitutivi, e in una sola parola, trascendentalismo ma diversità di posizioni nella complessa unità dello spirito.

Come già scrisse il Kant «la realtà non si differenzia dal sogno che per la diversità del piano sopra il quale vive»; il che vuol dire che da solo il pensiero non sa darci la verità, ma solamente delle idee nè erronee nè vere in sè stesse: dei dati che nulla possono provare o nulla possono valere, se a contatto della realtà non riescono ad assumere gli attributi dell'universalità e dell'essere, e i caratteri limiti della nostra umanità.

Checchè si dica e si pensi noi conosciamo le idee solo allorquando si adeguano ai ricordati limiti ed alla ricordata umanità: la quale umanità non è la *tabula rasa* del Condillac ingenua e priva di passato, ma il campo ricco di possibilità del Cattaneo (il microcosmo addormentato di Platone che l'esperienza farà svegliare, per cui il pensare non sarà che un ri-prender coscienza, un ricordare); senonchè la storia, che non si svolge invano come col Sorel pensano tutti i pessimisti, lascia a ricordo del suo passaggio, quali sedimenti e quali detriti delle istituzioni, e, in noi sotto forma d'impulsi e di tendenze, un qualchè di pesante e di retrivo, dal quale non si può prescindere e contro il quale occorre necessariamente urtare, in una lotta che è la norma stessa della vita e del pensiero.

La dialettica non è concepibile senza la preventiva ricognizione di questo qualchè di più pesante che si oppone allo slancio dello spirito: — e la coscienza dell'arresto serve di stimolo all'incedere.

Ma la verità (la realtà) non può essere nel passato che è menzognero (che è imperfetto) in quanto non contiene il divenire; nè può essere nel divenire che non ha consistenza alcuna. E' invece nel presente che entrambi li contiene ed entrambi li attua nella vivente sintesi dell'azione, e, nel caso da noi considerato dell'opera d'arte: la quale diventa pertanto, non il fatto mistico privo di storia e lontano dalla conoscenza e dalla morale del Croce, ma il fatto ultimo d'una serie di fatti artistici i quali hanno collaborato alla sua manifestazione ed in esso sono contenuti.

L'arte intesa come attività pura, come intuizione o come autoctona manifestazione dello spirito, non spiega che parzialmente il fenomeno estetico. Davanti al farsi dell'opera d'arte, l'artista, o rimase passivo, e allora l'opera d'arte assume un valore trascendente (metafisico assoluto) e il dogmatismo rinasce; — oppure non collabora ad essa che parzialmente, non impegna cioè totalmente la sua umanità, e allora l'opera d'arte risulta come l'espressione d'una abilità pre-spirituale e pre-umana, in una parola limbale; e così l'unità dello spirito è infranta, nulla più si capisce, si ricade nel psicologismo, e il capriccio si codifica e teorizza.

In verità Benedetto Croce ha il torto, per quanto il suo senso morale possa essere offeso da certe manifestazioni artistiche e le sue reazioni possano essere fraintese, come nel caso Pascoli e in altri (ma si veda in tutto questo un segno palese del contrasto latente nel suo animo, e il tallone d'Achille della sua filosofia): — ha il torto, dicevamo, di avere legittimato le ultimissime estetiche cosidette avanguardiste, tutte cadenti, o nell'edonismo (il Serra e l'Onofri dei frammenti critici sul Pascoli), o nel capriccio (per tutti il Soffici autore dell'*Estetica futurista*).

Gli estremi pratici cui è giunta l'applicazione della teoria estetica crociana ha rivelato le insufficienze della medesima; come le preferenze artistiche del suo stesso formulatore ne hanno rivelato il carattere morale.

L'adorazione del frammento, l'arte intesa come gioco, la riesumazione e la messa in valore della poesia secentesca, sono i resultati cui il crocianesimo è giunto; le insufficienze contro le quali i più consapevoli di noi intendono reagire per ridonare all'arte l'umanità (la moralità) della quale è stata privata.

In questa reazione il Boine ci ha preceduti. Nell'*Ignoto* il richiamo ad un'arte eroica è la nota predominante, come nei *Frantumi* la ricerca dell'uomo sotto la maschera dell'artista, è costante. Dico pure che l'arte (o di conseguenza la comprensione dell'arte) dev'essere frutto dell'esperienza: mette, cioè, la vita che è accrescimento e che è storia nel fatto estetico o nella sua comprensione, sorpassando, ci sembra evidente, con questa che è un'esigenza architettonica e costruttrice, il frammentarismo del Soffici e degli artisti a lui contemporanei.

Va da sè che pure il Croce, e con esso il Bergson che di questi ultimi sono i maestri, vengono virtualmente sorpassati; mentre l'esigenza restitutiva o ricostruttrice dei neo classici è con essa preannunciata.

Occorre rendere ancor più consapevole questa esigenza, ampliarla, e approfondirla. Riconosciuta l'insufficienza dell'intuizione per spiegare il fatto estetico, bisogna uscire arditamente dal limbo della psicologia dove il Croce sembra averla confinato, per spingersi nel terreno vasto e complesso dell'unità interiore, ricco di tutti gli elementi noti e ignoti della nostra umanità. (Per incidenza ricordiamo qui che il Boine aveva come preconizzato la modernissima estetica del subcosciente nel suo ricordato *Ignoto*).

Per noi la vita interiore è giudizio, scelta e selezione di elementi formativi i quali vengono così redenti e portati alla luce, ed ai quali viene dato un significato; — e quando parliamo di vita interiore parliamo di vita spirituale in genere, complessa ed unitaria, e non la dividiamo come fanno i psicologisti (e con essi il Croce) in parti distinte a seconda dell'oggetto cui si riferisce o della forma mediante la quale si manifesta.

Noi neghiamo quindi che vi siano manifestazioni spirituali distinte: in un solo modo si manifesta lo spirito, qualunque sia l'oggetto determinante la nostra azione.

Per costruire un'opera d'arte l'uomo compie l'identico sforzo che compirebbe se si trattasse di concludere un affare: organizza in un caso e nell'altro gli elementi che sono a sua disposizione, e li fonde in un unico nuovo elemento, in un'unica nuova realtà, esprimendo in tal modo la sua moralità e il suo particolare stile.

L'arte come qualsiasi altra nostra attività spirituale, è un'attività riflessa, e dà la misura della nostra potenza e del nostro valore. Perciò come parliamo di una moralità dell'uomo politico, del finanziere, etc., dobbiamo altresì parlare della moralità dell'artista giudicando per essa la serietà che questi mette nella sua creazione, la profondità della passione e dell'umano interesse dal quale è stato mosso, e la forza colla quale ha perseguito il suo scopo; — e qui sarebbe la stessa cosa dire, l'abnegazione colla quale ha compiuto il proprio dovere.

Se la legittimità del giudizio morale è sufficientemente giustificata da quanto abbiamo detto, come crediamo, ci sembra di poter essere autorizzati di parlare di arte e di dilettantismo per metterli di fronte sopra un terreno ad entrambi eguale ciò che prima non era possibile, poichè si trattava di raffrontare un fatto morale il (dilettantismo) con un fatto estetico (l'arte); che sarebbe come dire: il colore della penna colla quale scriviamo, colla fluidità dell'acqua scorrente là nel fiume.

Ci sembrerebbe superfluo andar oltre, ma qualcosa è pur necessario dire a chiarimento di ciò che si deve intendere quando si parla di dilettantismo (1).

Come le qualità positive della serietà, dello sforzo e dell'amore presiedono alla formazione dell'opera d'arte degna d'esser chiamata morale; le qualità negative della superficialità, della mancanza d'un serio interesse spirituale e il concetto dell'arte come fonte di piacere da ottenersi senza eccessivi sforzi, contraddistinguono quella negazione dell'arte che si chiama il dilettantismo e che, disgraziatamente per loro, è la sola arte per certe ben note persone.

Naturalmente non si vuol fare qui un processo alle intenzioni, nè misurare il tempo dedicato all'opera per giudicarne il dilettantismo o la serietà dalla durata o meno dello sforzo: questo non sarebbe neppure sempre possibile; — ma quel che si può e si deve fare ha da consistere nel voler vedere (e questo è sempre possibile perchè l'opera d'arte è una testimonianza che non inganna), di qual sorta e di quale intensità sia stato lo sforzo durato, e se lo scopo prefissosi l'artista l'abbia per intero attuato nella sua opera.

C'è un'arte che si propone di risolvere dei problemi, che parte dall'anima e all'anima ritorna, che fa ridere e fa piangere, e tutta vi turba e tutta vi esalta; — come c'è un'arte che appieno è detta, che è tutta in sè stessa distesa e cristalizzata, ferma, — che non vi commuove nè in bene nè in male, nè desta in voi sentimento alcuno di amore o di repulsione. Ebbene, di fronte a queste due differenti espressioni potete star ben sicuri di non sbagliare se chiamate la prima col nome che le compete di arte, e chiamate invece la seconda con quello che con non minor diritto le spetta di dilettantismo.

Di tutta quell'arte della quale potete far di meno e che lascia il tempo che trova, potete credere che non è arte ma dilettantismo e che è stata fatta con ritagli marginali di spirito da anime svogliate; — ma a quelle opere in cui sentite sotto l'involucro delle parole e delle forme vibrare un cuore e respirare un uomo, rivolgetevi fiduciosi ed ascoltatene, umili, l'insegnamento, perchè appartengono certamente all'arte: sono esse soltanto, la vera grande arte.

Non ci si accusi per questo di voler cadere nell'irrazionalismo seminato con tanta generosità dai romantici e, da ultimo, dal Bergson; perchè un tal pericolo non può toccare a noi che l'arte non restringiamo alla sola attività del cuore, ma la estendiamo anche a quella della mente, la quale anzi consideriamo precipua alla creazione dell'opera d'arte intera come intelligente selezione e come giudizio, vale a dire, come stile.

Anzi aggiungiamo che gli errori di valutazione e di creazione artistica son nati appunto dalla fobia di voler spingere sino al paradosso un principio che in sè poteva anch'essere buono; come han fatto gli aderenti di recenti scuole artistiche (espressionisti, futuristi, psicoanalisti) che per voler spingere sino all'assoluto la ricerca del «dinamismo cardiaco» iniziato dai romantici, sono caduti nella fluidità del nulla e dell'irrazionale; o come in contrapposto hanno inteso o intendono fare i neo-classici di tutte le scuole, che per voler reagire alla tendenza dispersiva dei primi si sono rinchiusi nel guscio delle vecchie forme e della tradizione, con un gesto che fa ricordare quello della tartaruga quando colle sue parti molli viene a contatto di un corpo solido.

Entrambe le posizioni, perchè spinte all'estremo, nulla risolvono; benchè giusto nella loro primitiva esigenza. Si tratta di trovare, ora che l'esperienza s'è incaricata di dimostrarne fallaci gli eccessi, il modo di unirle in un solo unico corpo nel quale la tendenza dispersiva del «dinamismo cardiaco» sia raffrenata dal solido corpo della tradizione e della forma, nel tempo istesso che il peso di questi occorre sia mosso dal vivificante fuoco dello spirito attivo.

Quindi, nè romantici (con tutto quel che segue), nè formalisti (metafisici, neo-classici, cattolici convertiti, manzoniani, foscoliani, etc.) si può essere dopo che l'esperienza e la critica ci han resi consapevoli delle deficienze degli uni e degli altri, ma facendo tesoro della lezione, il buono di entrambi come un'eredità occorre raccogliere, se si vuole che l'arte non sia più salto nel buio, o passatempo, o gioco, ma l'espressione principale della nostra più profonda umanità.

ARMANDO CAVALLI.

(1) Comunemente si chiama dilettantesco il modo di *guardare la vita* distrattamente, di toccarla con mani tanto leggere che appena la sfiori. C'è tutta una letteratura che porta l'impronta di una tale disposizione di spirito, la quale è stata eminente in certe epoche della storia e dell'arte (si ricordino l'epoca alessandrina, il seicento francese, il nostro settecento), ed è ereditaria in certe classi infestate dalla ricchezza e turbate dalla noia.

Sarebbe l'arte di chi non ha interesse (di chi non ha bisogno interiore) di farne. Questa potrebb'essere la definizione più appropriata del dilettantismo — ma potrebb'essere in egual misura dell'edonismo, del secentismo ecc., della retorica, insomma, e dell'arte non umana (ci s'intenda in qual modo) e perciò non morale: il che è quanto dire, in definitiva, «che il dilettantismo è niente altro che una delle tante forme assunte dalla retorica, la quale com'è pacifico, nulla ha che vedere nè colla vita, nè coll'arte».

Edgar Poe: Le Campane

I.

Odi le slitte con le campanelle, —
campanelle d'argento!
Che mondo di allegrezza rivela la loro melodia!
Come tintinnano, tintinnano, tintinnano,
nell'aria gelida della notte!
Mentre sembra che le stelle, che ingemmano
tutto il cielo, scintillino
con gioia, cristallino;
segnando il tempo, il tempo, il tempo,
su un ritmo Runico,
al tremolio di note che zampilla così
[musicalmente
dalle piccole campane, campane, campane,
campane, campane,
dagli squilli e dai tintinni, delle argentee
[campane.

II.

Odi le melodiose campane nuziali,
campane d'oro!
Che mondo di felicità rivela la loro armonia!
Nell'aria imbalsamata della notte
come cantano la loro letizia!
Dalle fluide note d'oro,
e tutte in tono,
che liquida canzone scorre
fino alla tortora che ascolta, mentre guarda
affasciunata, la luna!
Oh, dalle celle armoniche
che sorgente musicale zampilla senza freno!
Come si gonfia!
Come dilaga
nel futuro! Come dice
il rapimento che trasporta
all'oscillare e al risuonar
delle campane, campane, campane,
delle campane, campane, campane,
campane —,
al ritmico ondeggiar delle campane!

III.

Odi le assordanti campane a stormo —,
campane di rame!
Che storie di terrore narrano turbolente!
Nell'orecchio inorridito della notte
come gridano il loro spavento!
Troppo prese dall'angoscia per parlare
esse possono soltanto stridere, stridere
stonate
in una clamorosa invocazione alla pietà del
[fuoco,
in una folle imprecazione contro il sordo e
[atroce fuoco,
lanciandosi più in alto, più in alto, più in alto,
con disperato ardore,
con violento sforzo
per giungere ora, — ora o mai
a lato della pallida faccia della luna.
Oh, le campane, campane, campane!
Che lugubri racconti narra il lor terrore
della Disperazione!
Come strepitano, rombono, stormeggiano!
Che orrore riversan come grandine
nel grembo dell'aria palpitante!
Ma l'orecchio intende pienamente
dallo scroscio,
del fragore,
se l'ondata incandescente fluisce e rifluisce,
ma l'orecchio distingue nettamente
nella lite,
nell'alterco
se l'incendio langue o avvampa,
dal languir, dall'avvampare
dell'ira disperata delle tragiche campane -
campane, campane —,
delle tragiche campane, campane, campane,
campane, campane —;
nel clamore e nel clangor delle campane!

IV.

Odi i rintocchi delle campane -
campane di ferro!
Che mondo di solenni pensieri racchiude la
[loro monodia!
Nel silenzio della notte
come rabbrividiamo di spavento
allo malinconica minaccia del loro suono!
Ogni nota che sgorga
dalla ruggine entro la loro strozza,
è un lamento.
E coloro, — ah, coloro —
che abitan lassù nel campanile,
tutti soli,
e che suonano a rintocchi, a rintocchi, a
[rintocchi,
in quella tetra monotonia,
si rallegran nell'opprimere
così, con una pietra, il cuore umano -
Non son uomini nè donne,
non son bruti nè persone -
sono Spettri:
il re è colui che suona a morto:
egli accorda, accorda, accorda,
accorda
i funebri rintocchi in un peana.
E il suo tristo cor si gonfia di allegrezza
al peana di campane!
Egli ridda, egli urla:
battendo il tempo, il tempo, il tempo,
su un ritmo Runico,
al peana di campane,
di campane:
battendo il tempo, il tempo, il tempo,
su un ritmo Runico,
al sussultar delle campane, -
delle campane, campane, campane -
al singhiozzar delle campane;
così egli suona a morto, suona morto, suona
[a morto:
battendo il tempo, il tempo, il tempo,
su un allegro ritmo Runico
al martellar delle campane -
delle campane, campane, campane,
al rintoccar delle campane,
delle campane, campane, campane,
campane, campane,
al gemiti e ai lamenti delle ferree campane.

(Nuova versione di A. D.).

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
SOCIETÀ ANONIMA UNTIPOGRAFICA PINEROLESE

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: CASELLA POSTALE 472 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1927 L. 15 Estero L. 30 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno IV - N. 9 - Settembre 1927

Immaginari contrasti di cultura

La lettura del nuovo libro *Esprit und Geist*, del professore di Berlino Eduardo Wechssler (1), mi offre buona materia a tornare sopra una verità da me altra volta proposta e ragionata, e a confermarla col mostrare a quali strane conseguenze si giunga quando la si disconosca o non se ne tenga conto.

I contrasti tra i popoli (io ho detto) sono intrinsecamente di natura politica o economica, e non già intellettuale, estetica e morale; e la trasformazione dei primi contrasti nei secondi, o la parvenza che i primi siano fondati sui secondi, è un giuoco della passione e delle immaginazioni, messe a servigio degli effettivi contrasti politici ed economici.

Nel campo intellettuale, estetico e morale, i contrasti non procedono secondo popoli e nazioni e stati, ma secondo gl'individui e le affinità degli individui, i loro temperamenti, le loro disposizioni, le loro diverse vocazioni. Per esempio, in Italia si trovano razionalistici e mistici, idealisti e positivisti, intellettualisti e dialettici, classici e romantici, uomini dell'universale e uomini del particolare, geniali spiriti poetici e spiriti prosaici, rappresentanti e pedanti, gravi e leggieri, agili e pesanti, dell'*esprit* e rappresentanti del *Geist*, e via dicendo; come se ne trovano in Francia e in Germania e in Inghilterra e altrove. Se volessimo battezzare, come si usa, queste attitudini con nomi etnici e chiamarle italianità, germanicità, celtismo, slavismo, ebraismo e simili, si dovrebbe dire che gli italiani, i politicamente e nazionalmente italiani, si dividono in italiani, germani, francesi, slavi, ebrei, e quante altre determinazioni etniche, di carattere spirituale, piaccia distinguere o immaginare. Così io, italiano, in tanti giudizii e sentimenti, e in tanti modi di sentire e di giudicare, mi trovo in accordo e consenso con francesi, tedeschi, inglesi, russi, ebrei, altrettanto, e spesso talvolta più che non mi trovi con quelli che in altro rispetto sono miei concittadini e connazionali; e nondimeno, quando la questione non sia più di natura intellettuale, estetica e morale, ma economica e politica, adempio senza sforzo alcuno il mio dovere di sentirmi e comportarmi unicamente come italiano, solidale con tutti i miei concittadini, contro e tedeschi e francesi e russi e inglesi o altri che sieno: almeno fintanto che ci saranno Italia e Germania e Francia e concorrenti e contrastanti, e non si formerà di essi tutti una più vasta unità o «intesa» economica e politica. Si dirà che certe disposizioni e attitudini sono rappresentate spiccatamente da un popolo di fronte a un altro o agli altri; per es., l'empirismo dagli inglesi, la speculazione dai tedeschi, l'intellettualismo dai francesi, lo spirito artistico e la classicità dagli italiani. Ma con quanto grande dose di sale (assai più di un «grano»!) bisogna intendere coteste classificazioni! Come quelle determinazioni di caratteri sono grossolane; e come sono labili! L'Inghilterra ora è altrettanto e forse più speculativa della Germania fattasi, dopo la sua grande età filosofica, materialistica, scientifica, tecnica, mistico-etnologica; e, a ogni modo, l'Inghilterra, pur nel suo periodo empirico, creava profonde verità speculative coi suoi Berkeley e Hume. L'artistica Italia è insieme la patria dei Galilei e dei Vico; e, quanto alla sua classicità, ai giorni nostri, l'abbiamo vista diventare, se non propria madre, figlia primogenita del futurismo e rendersi in quanto tale famosa o diffamata nel mondo.

Ora, quale dovrebbe essere, per questa parte, l'ufficio dei pensatori e dei critici e degli storici? Rammentare e dimostrare, anzitutto, che di queste caratteristiche intellettuali, estetiche e morali dei popoli bisogna fare uso assai pratico e assai cauto, badando a non convertirle in superstizioni, schivando di valersene come fondamento di giudizii; in secondo luogo, opporsi alla traduzione dei contrasti politici ed economici in contrasti culturali, ossia alle illusioni o ai consapevoli imbrogli che in questa materia sogliono compiere i politici, e dissipare quelle falsità, pur senza perseguitarle (che sarebbe vano e talvolta dannoso) presso il volgo che per adempiere ai proprii doveri par che abbia bisogno di immaginazioni e di odii immaginosi; e, infine, lavorare all'opera loro propra, che, come opera intellettuale, estetica e morale, è sempre opera di pura e universale umanità, e non di particolare politica.

Invece, vi sono pensatori, critici, storici, ve ne sono ora sopratutto in Francia e in Germania (e in Germania non meno che in Francia, e forse più energicamente, perchè colà si professa di essere *gründlich*), che fanno proprio il contrario del loro ufficio; e tra costoro si deve annoverare anche un uomo per tanti riguardi benemerito e rispettabile come il Wechssler. Essi solidificano le fluttuanti e passionali immaginazioni dei politici e danno loro veste di concetti scientifici, e a comprovare questi concetti scientifici indirizzano le loro indagini, le quali, perciò, in ogni parte, mostrano i segni dello sforzo, della voluta unilateralità, del sofisma, e suscitano, piuttosto che la volontà di contraddire, l'impazienza e il fastidio degli spiriti amanti del vero e spregiudicati, degl'intelletti calmi e prudenti.

Quanto sia senza uscita la via nella quale essi sono entrati, quanto contradditorio il loro assunto, si vede nel punto in cui debbono pur concludere; giacchè, se non lo portassero a una conclusione, il loro discorso si dimostrerebbe apertamente inconcludente, cioè privo di logica. Ecco qui il Wechssler, al termine del suo lavoro, dopo che ha ben bene elaborato l'«uomo francese» e l'«uomo tedesco», sotto l'aspetto naturale e spirituale, e messili in contrasto in ogni punto. In qual modo (egli si domanda) riunirli in un tutto? Si dovrebbe rispondere che questo modo non c'è, che quelle due palle di bigliardo, da lui foggiate, sono destinate a urtarsi sempre e non mai a compenetrarsi. Ma il Wechssler ha un suo modo da proporre: bisogna riportare entrambi i popoli (egli dice) alla loro comune radice, che è l'Ellade antica, l'*Alt-Hellas*, dalla quale sono usciti per differenziazione, rappresentando la Germania l'Ellade antica propriamente detta, e la Francia la più tarda grecità e la romanità, e questo (chi sa perchè?) meglio dell'Italia; la prima Dionisio, l'altra Apollo; la prima, l'immensurato, la seconda il misurato; la prima, l'oscura profondità, la seconda la grazia luminosa, la prima l'illimitato, la seconda il configurato, la prima il *Geist* e la seconda l'*Esprit*. Nell'Ellade antica, «in questo tempio (egli esclama) debbono entrambe piegar le ginocchia!». Come nell'elaborata caratteristica, così nella conclusione, quel che opera è l'immaginazione, un'immaginazione di dotto e di innamorato dell'Ellade antica, ma sempre mera immaginazione, vuota di pensiero.

Ma c'è, nel libro del Wechssler, qualcosa di più grave che non il suo particolare errore nella trattazione di questi argomenti: c'è il programma, che è già in atto in molti seminarii filologici di Germania, e che egli rafforza con la sua autorità, di rivolgere cioè gli studi filologici e letterari alla *Kulturkunde*. Di che può esser documento anche l'altro libro testè pubblicato, a cura dello stesso Wechssler e di due altri insegnanti: *L'Esprit français. Ein Lesebuch zur Wesenskunde Frankreichs* (Frankfurt a. M., 1926). Oltre che promuovere indagini culturali sbagliate nelle loro premesse, come quelle di cui si è fatto cenno, l'indirizzo raccomandato distoglie gl'insegnanti e gli studiosi di letteratura da quello che dovrebbe essere il loro fine proprio: la comprensione delle opere di poesia e di arte delle varie letterature. Alla *Kunstgeschichte* (che è gloria del pensiero tedesco, al suo tempo classico, di avere creata o intesa in modo profondo) si sostituisce brutalmente la *Kulturgeschichte*, la trattazione delle opere stesse non come forma estetica, ma come materia documentaria; e, quel ch'è peggio, come materia documentaria a servizio di passioni e pregiudizii nazionalistici e politici. Gli studiosi delle cose belle sono invitati e istigati e condotti a convertirsi (diciamo pure la volgare ma precisa parola) in «politicanti».

Sospira il Wechssler nella prefazione del suo libro: «Quanto mai durerà ancora che uno o altro popolo di Europa opponga l'immagine sognata e desiderata del suo proprio modo di essere all'immagine illusoria e teorizzante di un altro, e a tale delirio educhi i suoi figli? Quanto ancora deve durare che il cittadino di un qualsiasi stato, col propagare odio e ripugnanza, pensi di soddisfare il suo dovere patriottico?».

Egli si potrebbe rispondere: quando i pensatori, i critici, gli storici smetteranno di scrivere libri concepiti come il suo; quando, in cambio *saranno* vigili a preservare dall'infezione politica il campo dell'arte e del pensiero e della morale; quando dalla *Kulturkunde* torneranno alla *Kunstkunde*, e ad affratellare i popoli nel culto delle cose belle, in qualunque lingua siano scritte; e, cioè, quando, invece di complicare la lotta economica e politica, contribuiranno a semplificarla, che è poi anche la via indiretta per aiutare le composizioni e le paci, giacchè semplificare una questione è avviarla alla più agevole e rapida soluzione, che il corso delle cose consente e dai cui modi non si esclude neppure (quando altro non si può) la guerra combattuta. *Les affaires sont les affaires*, e vanno trattati come affari, e non come contrasti di anime innamorate e litiganti. Altrimenti, anche gli affari s'invelenisćono.

Nè creda il Wechssler che chi gli muove queste osservazioni sia uno di quelli che egli chiama «rivoluzionari» e «illuministi» e che vorrebbero foggiare l'«uomo medio europeo», e neutralizzare le varietà in qualcosa di generico e d'incolore. Non soltanto le cosidette varietà dei popoli, ma quelle stesse degli individui debbono essere non già sradicate o fiaccate, ma adoperate, assorgendo con esse e per mezzo di esse all'umanità. Ciascuno di noi ha le sue attitudini; le sue tradizioni, la sua patria, la sua provincia, il suo villaggio, la sua famiglia; e ciascuno lavora su questi dati, e talora li sente e li prova come forze, tal'altra come impedimenti e impacci. Ma il dato non può diventare il fine e l'ideale, appunto perchè il dato è dato, è materia e non forma. C'è, non dirò serietà educativa, ma senso comune a proporsi di essere schietto francese, schietto tedesco, schietto borgognone, schietto slavo, schietto napoletano? Mi pare che quel che bisogni proporsi è di operare il meglio che si può, pensare il più esattamente e veracemente che si può, produrre nel modo più artisticamente bello che si può, e cioè essere uomini degni. Tutto il resto mena solamente alla ridicola caricatura. I caratteri etnici, come tutti gli altri caratteri naturali, resteranno, senza dubbio, nelle opere; e non solo, purtroppo, come non dovrebbero restare, cioè come vizii e difetti, che l'umana debolezza non lascia vincere del tutto, ma anche, e principalmente e fisiologicamente, assorbiti in succhi vitali, trasfigurati e idealizzati nella forma, o, come diceva la buona parola della classica filosofia tedesca, «superati».

BENEDETTO CROCE.

(1) *Esprit und Geist*, versuch einer Wesenskunde des Deutschen und des Franzosen — Bielefet und Leipzig, Verlag von Velhagen und Klasing, 1927 (8° gr., XII-604).

Prezzolini machiavellico

Da molto tempo non vedevamo più niente di lui. Lo sapevamo tutto assorto nei prediletti compiti pratici di informatore modernissimo e americano, e credevamo avesse definitivamente optato per la giacchetta del burocrate. Le cose che veniva qua e là pubblicando non avevano grande importanza: si sentiva in esse, lontano un miglio, lo stridere delle forbici d'ufficio, utilizzatrici frettolose di materiale d'occasione. Senonchè, ecco Prezzolini che si fa improvvisamente avanti ad annunciare prima, a presentare poi, un libro su Machiavelli, pubblicato da uno di quegli editori che fanno le cose in grande, e non badano a spese, specializzati come sono nel lancio di spettacolose tirature. Confessiamo di avere avuto un palpito al primo annuncio del libro, chè Machiavelli non è soggetto da pigliarsi a gabbo, e chiunque si avvicina a lui deve avere, in ogni caso, serissimi intenti.

Il palpito, ahimè, non era ingiustificato, chè a lettura compiuta verrebbe voglia di rifare i conti con l'uomo Prezzolini, e riaprire così una vecchia partita, provvisoriamente chiusa anche in omaggio a mille scrupoli di decenza e d'amicizia. Ma, per fortuna, ci pensò Gobetti, due o tre anni or sono, a regolare i conti con Prezzolini, e lo fece per tutti noi, come nessuno di noi avrebbe saputo fare. Noi siamo rimasti di fronte a Prezzolini, amicizia a parte, con tutte quelle riserve e distinzioni, e forse con qualche indulgenza in meno. Perchè con l'andar degli anni il dolore di dover assistere al fallimento di quest'uomo trova, purtroppo, ad ogni piè sospinto, petulanti ragioni per riaccendersi e farsi sempre più ingrato e vivo.

Questo Machiavelli (*Vita di Nicolò Machiavelli fiorentino*, Mondadori, lire 25) è un libro che ci poteva esser risparmiato, e ci sembra che Prezzolini abbia perduta una eccellente occasione per tacere. Prezzolini è un recidivo, perché non è la prima volta che s'ostina a batter la testa contro Machiavelli. Non riesciamo ancora bene a capire in omaggio a quali particolari disposizioni di studioso o meriti di lavoro specializzato fu dato proprio a lui l'incarico di raccogliere «le più belle pagine» di M., nella nota collezione Treves. Anche lì, otto smilze paginette di prefazione che non dicon niente in luogo d'un serio studio introduttivo, e in fondo, un'affrettata bibliografia nella quale fu saltato a piedi pari, nella lista degli studi su M., il lavoro, che è molto importante, del Nitti, («Machiavelli nella vita e nelle dottrine studiato da Francesco N.», Napoli, Detken e Rocholl, 1876). Per un informatore bibliografico come P. non ci fu male! Ma a far da contravveleno a tanto semplicismo lì, almeno c'era M. in persona, e si aveva subito di che rifarsi la bocca! Qui, nel «Machiavelli» sfornato ora si incomincia con un'irritante copertina a colori, che *fa* pensare alle edizioni Bemporad (dieci soldi) dei racconti di M. Twain, acchiappate nelle edicole di vent'anni fa. E appena voltata la copertina ci si imbatte in un foglietto a stampa nel quale il premuroso Mondadori ci fa sapere che P. ha voluto scrivere una *biographie romancée*, come han fatto Maurois, Benjamin... Piissima intenzione! Se l'operoso industriale, che non bada a spese, avesse letto le citate biografie, e quelle, poniamo, di Carré o di Béraud si sarebbe risparmiato l'accenno che induce subito ad un disastroso raffronto. Perchè questa «Vita di M.» sta a talune di quelle opere veramente deliziose (alla «Vie de Balzac» o a quella di «Mon ami Robespierre» p. e.) come la notte sta al chiarissimo giorno.

Diciamo, diciamo senz'altro che il libro di P. è un libro sbagliato, sbagliato da capo a fondo. Non è storia, non è biografia, non é romanzo, non è un'apologia, nè una stroncatura. E' un lavoro mal riuscito, concepito a freddo, come una premeditata cattiva azione. Esso rimane lontano dalla storia per difetto di informazione e di capacità evocatrice; è fuori degli schemi di ogni possibile romanzo per deficenza di senso artistico; non è riscaldato dalla passione e dall'amore che brillano sempre in una apologia, nè è percorso da quella febbre distruggitrice — simmetrica dell'amore — che pervade chiunque si proponga una radicale demolizione. Della vita e delle opere di M. Prezzolini si è servito come di un attaccapanni, che ha cercato di rivestire di una trentina di capitoletti smilzi, spiritosetti, giornalistici, scritti in punta di matita, semplicisti sino al ridicolo e che non son riesciti non dirò a vestir di panni decenti e possibili Nicolò, ma neppure ad appiccicarsi agli uncini dell'appendiabiti. Gli episodi della vita ed i momenti nei quali nacquero le opere sono narrati nella più cervellotica successione: risultano scuciti e giustapposti meccanicamente, e non c'è a tenerli insieme il mastice di una visione unitaria, nè sono contenuti entro una cornice-margine di un quadro veramente omogeneo.

In questo libro non c'è Machiavelli, ma un Prezzolini della peggior maniera. Qui si inciampa continuamente nei noti casi personali dell'A. (nel suo «io odioso», direbbe Pascal), o troppo spesso il grande Nicolò è tenuto a distanza planetaria da tutte le miserie dell'autobiografia di P.. Qui si ritrovano tutti i codici di moralità di P., rivoltamondo e stenditore inesausto di programmi; qui tutte le preferenze moralisteggianti dell'apostolo laico; qui tutti i casi di coscienza di quest'uomo del dubbio perenne e della vita a metà. Piglio con tutte e due le mani un grosso cucchiaio, e tiro su dalla scodella. Ingollate anche voi! «Il letterato italiano fu formato allora, e non ha più smesso di rendere servizi. Oggi gli scrittori di economia e di finanze gli stanno togliendo il pane di bocca, ma fino al secolo nostro il letterato italiano è stato un colto paglietta, sempre in attesa di clienti dei quali sostenere le cause». (pag. 32). «Sono passati secoli e noi ci siamo abituati a vivere. Siamo quindi tremendamente, vigliaccamente, noiosamente savi. Noi sappiamo che combattere per la libertà è una pazzia, che chiamiamo generosa per condiscendenza, ma che resta pazzia», (pag. 61). «Ver è che con un bicchiere d'oscurità s'accalappiano più uomini che con un barile di chiarezza» (pag. 79). «Lettore, se tu non ami le scorciatoie, non mi rassomigli e non ti voglio bene..., sei un povero uomo, un uomo da strada nazionale, e non ti dico peggio» (pag. 103). «La paura è un ele-

mento d'equilibrio nel mondo. Che cosa avverrebbe se non ci fossero altro che insensibili, audaci e temerari? La saviezza del mondo è rappresentata dagli uomini che hanno una ragionevole paura. Senza paura non ci sarebbero riguardi nè risparmi, né leggi osservate, né case contro il freddo e le intemperie, nè industrie, nè professioni, nè archivi, nè banche» (p. 152). «Io dico che un grande uomo è tale anche nello scodellare la zuppa, nel baciar la sua donna, nel lavarsi le mani, nell'abbottonarsi i pantaloni» (pag. 79) «Gli uomini sono uomini, e il M. era uomo come gli altri. Può darsi benissimo che i suoi bisogni, il pensiero della famiglia, l'abitual larghezza nello spendere lo portassero a troppa inchinevolezza coi Medici; ma egli offre la sua esperienza, il suo consiglio, la sua devozione sempre pensando a Firenze grande, all'Italia una, all'Esercito nazionale» (pag. 145). «Si è voluto vedere anche qui la calamita dell'interesse, e può darsi benissimo che il M. sia stato sensibile anche a magnetismi di questo genere, perchè egli era uomo tra uomini ed un povero peccatore di fronte allo Spirito: nè aveva, per difenderlo dalle debolezze, l'usbergo di un deposito in Banca o di molti pingui poderi al Catasto» (pag. 201). «L'uomo di pensiero avrebbe potuto morire sul rogo, o sul patibolo affermando i diritti del Pensiero di fronte alla Religione e della Libertà di fronte ai Tiranni. Ma poi? La Nazione non l'avrebbe seguito. L'italiano di pensiero campiè allora una altra rivoluzione, quella che affermava la propria interiore libertà. Distaccato dalla società civile e religiosa, si accontentò di rendere ossequio formale alla prepotenza dell'una e dell'altra. Andò a messa, si levò il cappello, fece tutti i segni esteriori del rispetto e della convinzione, senza posseder questa nè avere l'altro. Dentro di sè burlò i preti e valutò per quel che valevano i principi, talora intelligenti, più spesso opachi e vani. E si dette a pensare, a immaginare ed a cantare. Difese il suo intimo d'una muraglia di disprezzo e di disdegno» (pagina 226).

Dite, dite se componendo questi frammenti non si ritrovi la faccia di P., e se non si possa redigere con essi, e con altri cento che aspettano d'essere estratti, uno di quei «codici» della vita italiana de' quali P. è amantissimo compilatore! L'uomo P. in questo libro è davvero soverchiante: esso soffoca completamente ed elide in toto il grande Machiavelli. E quel che ne vien fuori è un P. della peggior maniera: scettico, cinico, spiritoso a freddo. Non allacceremo la vistosa collana di tutti i semplicismi, che vorrebbero passare per spiritosi (sic!) giudizi storici, e che sono, tutto al più, degni d'un pubblico domenicale di Petrolini: bisognerebbe trascrivere tre quarti del libro, che ne è festosamente ingemmato. Lorenzo de' Medici (pagina 51) è un farmacista politico, «una specie di Giolitti, ma con l'ingegno d'artista»: le lotte municipali non sboccavano che in una «guerra che era commedia (sic!) in battaglia, tragedia in vittoria» (pag. 68); Savonarola e i «suoi seguaci detti piagnoni erano una specie di democristiani in antecipazione» (pag. 78); Pier Soderini (pag. 129) diventa un qualunque Nutro Fiducia; Carlo VIII un cuoco... Questi continui riavvicinamenti — del tutto formali — con uomini e realtà odierni finiscono per togliere ogni valore di serietà a queste sforzate idenogni valoro di serietà a queste sforzate identità, e le fanno precipitare nel gorgo dei luoghi comuni, care al pubblico che beve grosso e non vuol pensare.

Ed al puritano quasi calvinista d'un tempo deve esser venuta la fregola di correre qualche grassoccia avventura, tanto è il gusto che qui troviamo improvvisamente esploso per le parole triviali, plebee, per le immagini erotiche o per l'indugio tutt'altro che piacevole su particolari poco edificanti di quell'alba del nostro cinquecento. Saremmo disposti a passar per buone anche le parole triviali se non s'inserissero in noiose cicalate, piene di freddissima bravura letteraria, sul riso di M., sulla divisione degli uomini che ridono in oh, ed in uh, che preferiscono l'olio al burro, o che incominciano a scalzarsi dall'uno o dall'altro piede, e simili scempiaggini. Si può essere, infine, irreligiosi quanto si vuole, ma sguaiataggini come quella (pag. 17) in cui si parla di un Dio italiano in maniche di camicia, con la barba bianca e di un Dio inglese col monocolo, e si discorre delle nostre chiese come di luoghi ove entrando «non si prova altra differenza che quella della temperatura», non stanno a provare che assenza di gusto e di garbo, di finezza e di rispetto verso se stessi.

Tolte le tante corbellerie, i pezzi di bravura, gli evidenti plagi del più recente stile malapartiano («la pillola di fiume»), dov'è, dov'è in questo libro Nicolò Machiavelli? Dov'è il senso che fu del suo tempo, o un qualunque altro senso d'un'età verosimile, e che anche un romanziere (dato che qui vi fosse un romanzo) non avrebbe mai potuto pigliare sottogamba! Dov'è, dov'è la violenta ed alta tragedia di quella travagliatissima esistenza? Le tragedie esistono, o illustre biografo, anche se noi, per nostra interiore tranquillità, fingiamo di non scorgerle! Prezzolini ha voluto scrivere un libro «divertente», ed è fallito anche in questo disegno. Poichè un libro divertente, indirizzato al gran pubblico, deve, per lo meno, riescir divertente. Qui vi sono un cumulo di arbitrarietà, anche stilistiche (perchè, ad esempio, tutti quegli «a-capo», che danno il singhiozzo!) ed in molte pagine si stenta persino a riconoscere quella limpida toscanità, quel nitore di stile che son sempre stati tra i pregi più singolari e invidiabili di P. scrittore! Ed è l'indugio nella volgarità che più vivamente dispiace, e che non si può, con tutto il resto, assolutamente perdonare. Nessuno, nessuno avrà mai avuto la ingenuità di pensare che tutti, indistintamente tutti gli atti dei grandi uomini siano memorabili, e che anch'essi non soggiacciano alle piccole schiavitù che comporta la soma del corpo. Ma tra questa banalissima constatazione e l'affermare (pagina 178) che la parte più interessante di un grand'uomo consiste «nell'avere la mente da grande ed essere nel resto un piccolo, un povero, un qualunque uomo, con i suoi pruriti, i suoi raffreddori, le sue flatulenze, i suoi debiti, i suoi amori, come noi», c'è di mezzo un mondo di... buon gusto.

Ma lo scandalo più grave è che a perpetrare questo «Machiavelli» sia stato proprio uno dei più infervorati banditori delle teorie estetiche e storiografiche di Benedetto Croce! Possibile, possibile che nessuna traccia degli insegnamenti del Maestro, di cui un tempo si fu spezzatissima lancia, sia rimasta nello spirito di Prezzolini? Col dovuto permesso, piglieremo la grossa matita bleu del Croce, e segneremo sotto questo libro: «Non hai saputo obiettivare il tuo eroe. Non hai saputo darcene la vita, estraniandotene, o partecipandovi tanto intensamente da scendere nelle più riposte latebre d'essa, sino al punto di non farti più riconoscere. Biografie di questo genere hanno la loro speciale economia, e tu non l'hai rispettata. Chi agisce è l'eroe cui si vuol ridare il fiato, e nessun altro che lui. E tu, saccente narratore, levati di mezzo, e presta all'opera solo il magistero della tua arte. Diversamente, non farai che una compilazione erudita, nel caso che l'erudizione ci sia. E quando anche quest'ultima non c'è, commetterai soltanto una cattiva azione, che rimarrà la sola cosa positiva che avrai fatto».

Croce a parte, bisogna che io dica a Prezzolini qualche altra cosa, per mio personalissimo conto: temo fortemente che egli sia diventato un retore qualunque. Io non amo i drappeggiamenti, non amo le forti coloriture, non sono in arte per le amplificazioni. Ma rimane, a mio giudizio, egualmente retore lo stenterello dannunziano che descrive impossibili amori, come chi si attarda, in pagine e pagine, a comporre musaici di frasi equivalenti, di bisticci interminabili per descrivere ...giostre di sassi e di randelli. Ed è retore, inguaribilmente retore tanto chi nell'aggettivazione punta sui grossi calibri, come chi in un libro di questo genere fa abuso di quelli più modesti e casalinghi e dedica quasi cinque pagine (181-185) ad un discorso sulle bistecche ai ferri, sulla salvia, la nepitella e il rosmarino. Posso, quindi, benissimo ribattere il mio chiodo, e dire: togliete le descrizioni, i pezzi di bravura, stralciate il massimario, livragate l'autobiografia, e poi sappiatemi dire dove è andato a finire Nicolò Machiavelli fiorentino!

Qualcosa pur si salva in questo libro, e sono quei due o tre capitoli ove si dà un limpido sommario di alcune opere di M.. Qui veramente si torna a sentire ed anche a godere P. divulgatore di idee. Ma tanto poco non basta a salvare dal naufragio tutto il resto, nonostante le accortezze, le intelligenze, il sorrisetto che circola ad ogni pagina e par che ti dica: «Vedi, caro, come sono stato bravo, e come t'ho fatto fesso!».

Può sembrare fuor di luogo affermarlo qui, ma pure occorre dircelo che questo libro ci dà la misura della «moralità» attuale di Prezzolini scrittore. Anche nella scrittura egli si tiene troppo al disopra della mischia, e sembra voglia sdegnare le posizioni nette, di piena responsabilità, e par che voglia irridere alle torturanti fatiche nelle quali si dibatte chi vuol davvero creare opere valide e di largo respiro. La storia specialmente presenta nodi e viluppi talora tremendi nel loro oscuro groviglio e nella loro complessità, e per venire a capo anche di parzialissime verità e interpretazioni occorrono mani salde ed occhi penetrantissimi per aver appunto ragione di quei nodi e di quei grovigli. E le difficoltà permangono, lo creda e lo capisca Prezzolini, anche quando si ha l'aria di averle girate con tratti di toscana furberia e con leggerezza di spirito. Si provi, si provi Prezzolini ad affrontare seriamente, in pieno, le difficoltà che comporta anche una biografia popolare di Machiavelli. Non gli fa certo difetto l'ingegno per una tale difficile impresa, e non mancano i modelli. E lasci di guardare i francesi, guardi, se mai, in casa nostra, ma sopratutto veda bene in fondo alla sua coscienza di scrittore e di persona seria. Fu proprio lui, Prezzolini, che mi additò, un paio d'anni or sono, quando io era ancora tutt'altro che un attento lettore, il «Masaniello» dello Schipa. Ecco un esempio, per Dio, e quale esempio! Si provi, si provi a rifar daccapo. Dimentichi il grosso pubblico e gli spettacolosi editori. E vedrà che sarà il primo lui — nonostante l'odierno parere di qualche critico ammodino, tipo Pancrazi — a ripudiare questo informe figliolo di oggi, concepito in ore di assenza o di avvilimento.

GIOACCHINO NICOLETTI.

FOSCOLO

Il «Baretti» non commemora il Foscolo, come non ha commemorato il Machiavelli: le commemorazioni non si addicono alle sue consuetudini, nè giornalistiche nè accademiche. Perciò rimanda ad un momento più raccolto, meno distratto dalle vane dissertazioni e dalle esibizioni del centenario, l'esame e la valutazione della figura di Ugo Foscolo. Oggi non vale fare se non una domanda: quanto della personalità, dell'arte, del pensiero foscoliano è stato inteso e spiegato, sì da entrare nel patrimonio della cultura comune? Perchè fino ad oggi non si possiede un'edizione corretta e per quanto possibile completa delle opere? Perchè moltissimi periodi della vita rimangono ancora nell'ombra? Perchè di molti scritti, a cui l'epistolario accenna, non si può con sicurezza affermare o negare l'esistenza? E della stessa poesia, che è nella memoria, si può dire, di tutti, quanta parte è veramente sentita?

L'eloquenza, demone prepotente dell'ingegno foscoliano, che trascina con sè gli spunti arditi del pensiero e rende meno palese la singolare bellezza dell'arte, ha sviato troppi critici e studiosi verso discorsi generici e imprecisi. E forse su pochi autori come sul Foscolo furono scritte tante pagine generiche e vane. Gli uomini del Risorgimento, che più sentirono l'influenza del poeta — e non pochi —, non riuscirono a dominare e a giudicare con l'intelletto il proprio sentimento: e se vollero giudicare e limitare, si accontentarono di contrapporre il proprio idealismo al sensismo foscoliano, la propria religiosità alle incertezze religiose del Foscolo e ad indicare in lui la figura contradditoria di un precursore. Ma tali giudizi non furono svolti da un'età più riposta e lontana: chè se il Tenca salutava come una «vera rivelazione» l'edizione Le Monnier nel 1852 (edizione di cui non si avrebbe il diritto dire il male, che se ne dice, finchè non ne esista una migliore), si doveva attendere l'anno 1912, per vedere analiticamente studiati nel libro del Donadoni, quelle pagine, che al Tenca parevano, pur nelle contraddizioni, così importanti. E, mentre gli scritti critici foscoliani rimanevano parzialmente conosciuti e in versioni scorrette, gli eruditi battagliavano sugli amori di Ugo, sulle Isabelle e sulle Laure: e l'uomo che pareva più interessante del pensatore e del poeta, veniva giudicato con criterii grettamente moralistici e non già compreso nella complessità del suo carattere, ma scusato e compatito. Eppure della biografia del Chiarini, come dell'edizione Orlandini, non si può dir male, finchè ne esista una migliore.

Così, pur essendovi oggi alcuni buoni lavori intorno al Foscolo, si può constatare come nell'insieme la «letteratura» foscoliana sia nel campo dell'erudizione, sia in quello della critica si presenti singolarmente confuso. E a questa confusione nel campo degli studiosi corrisponde la confusione nella mente del pubblico: certo il nome del Leopardi o quello del Manzoni richiama ai più un'immagine ben più precisa di quello del Foscolo.

La figura del poeta morto in esilio ci appare come quella di contemporaneo, che attende chi lo possa intendere: e veramente il fascino, che essa ha per noi, così complessa e contradditoria come ci appare, è il fascino di un uomo dell'età nostra.

Letture

SIBILLA ALERAMO - "Amo, dunque sono" - Milano, Mondadori editore.

Se, in una conversazione, si sentisse affermare da qualcuno: — *Amo, dunque sono* —, si potrebbe opporre mentalmente: — *Cogito, ergo sum* — con un sorriso di indifferenza, come ad ogni personale dichiarazione di principio, rispettabile come tale, se pure assurda.

Ma a vedere simile dichiarazione stampata come titolo sulla copertina d'un romanzo, c'è da impensierirsi, poichè si teme che lo stato di grazia di chi crede di essere in quanto ama (e non sappiamo ancora di che genere di amore parli) venga espresso retoricamente, e di conseguenza, che un libro che trae argomento da esso sia di retorica letteralmente inondato. E' press'a poco ciò che avviene nel romanzo di Sibilla Aleramo.

Le frasi vi hanno un grande compito, dovrebbero, tra l'altro, creare «l'atmosfera lirica» del racconto. Ma non hanno mai splendore di poesia, non lasciano mai affiorare nella loro colorita gonfiezza concetti elevati, intuizioni originali, non riescono che ad isolare persone e fatti del romanzo in una cortina di nebbia, che offusca la vista del cielo e della terra, con somma delizia di chi, guardi in basso o in alto, ama veder chiaro. E, per non affrontare la realtà, e non avventurarsi nei regni della fantasia, ma concedersi di svolazzare tra una metafisica innocua e un occultismo all'acqua di rose, l'autrice si affida all'amore, che le serve a meraviglia. Ella si mostra convinta di trovare nell'amore non solo il senso della vita, ma addirittura il mezzo «per accostarsi al principio divino, all'essenza invisibile dell'universo». E spiega: «Se l'intero mondo sensibile non è se non una lunga, forse inesauribile rivelazione che compiono gli artisti e sopratutto i vati (e dire che noi avevamo sempre creduto che fosse una realtà studiata, indagata e analizzata dagli scienziati), perchè mai gli artisti, e sopratutto i vati, non dovrebbero appuntare la loro potenza a rivelar anche le cose segrete, i misteri onde siam permeati!».

A questo punto il brutto barocchismo della forma farebbe venir voglia di chiudere il libro, ma ci facciamo coraggio e andiamo avanti per sapere come potrebbero far ciò. «Non come i fondatori di religioni nè come i santi, in solitudine e in rinuncia. Ma nel mezzo della vita e dell'amore; l'uomo con la donna, la donna con l'uomo, o due d'ugual sesso purchè integrantesi spiritualmente. La coppia per le creazioni metafisiche!».

Dove non poterono arrivare i più geniali filosofi, potrebbero giungere due innamorati o due integrantesi spiritualmente, e, per giunta, nel *mezzo* della vita e dell'amore! Ma pazienza. Tanto più che l'A. soggiunge «E ridiam pure, è di buon augurio». Ma sì, ridiamo: è tutto ciò che, a sentir certe cose, possiamo fare. Ma la signora Aleramo non si accontenta della teoria, passa alla pratica, e per dimostrare come possa esistere quella tale coppia metafisica, il cui avvento è da lei bene auspicato, fa del suo innamorato un Iniziato, anzi, dice lei, un mago. Però l'Iniziato della signora Sibilla, che parla in questo modo: «Non posso dir molto di ciò che è mistero dell'eternità non sarebbe compreso». «Conobbi l'Ignoto, e i misteri del mondo sotterraneo, del cielo e degli Dei. Ebbi lo scettro e la corona dagli Onnipotenti che mi consacrarono Re» non ci dà molto affidamento sulla sua serietà. Ma la signora Aleramo commenta ingenuamente: «Parole ermetiche. Mentre le pronunciavi ti guardavo smarrita».

Questo Orfeo dalla chioma di viola, questo «Bello», che va in una torre in mezzo al mare a cercar di penetrare il mistero del cosmo, *solo* coi genii e coi demoni, e che intanto impone all'amata una casta attesa, e rifiuta di prenderla prima di partire, perchè, se interrompesse la sua castità morirebbe, non potendo padroneggiare lo spaventevole fluido in lui accumulato per altri fini, questo bravo *ragazzo* che si spoglia con disinvoltura davanti alle signore, dietro loro semplice richiesta, per far ammirare il suo nudo perfetto e che una volta, come un qualsiasi ciarlatano spiritista, ha suscitato in una villa romana, gnomi e folletti, questo bravo ragazzo non riesce neppure a farci ridere, (tanto la sua personalità di esaltato ci dà molestia e pena) se non quando ci fa sapere che «lui maschio, ha posseduto un certo tempo (tanto per non esagerare) cinque o sei femmine al giorno».

La figura della autrice e protagonista del racconto — almeno quando non si atteggia anche lei ad iniziata, è invece ben definita e reale.

Quando nelle frequentissime digressioni la signora Aleramo disegna il suo profilo morale e spirituale, quando parla della sua gelosia, del suo amore, del suo desiderio, delle sue speranze, riesce a darci una immagine assai precisa e artisticamente interessante della sua individualità di donna volitiva e indipendente, leale, e appassionata, sebbene non molto di nuovo ci dica, sebbene non presenti il suo ritratto alla limpida luce dell'introspezione, ma così, di scorcio e tra giuochi di chiaroscuri. Il male viene quando, forse per dimostrare come qualmente la donna che non segue le regole sociali può essere moralmente e spiritualmente elevata, passa da Ibsen a Nietzsche, e fa diventare la donna intelligente che ci ha descritto addirittura una superdonna, e che razza di superdonna! «Dice Riccardo che io sono visibilmente un'anticipazione, un annuncio del tipo che verrà sulla terra fra secoli, dell'androgine liberato, spiritualizzato.....». Staremmo quasi per disperarci di esser nati tanto presto, se, riflettendo che un esemplare di questa androgine l'abbiamo nella signora Sibilla, ci sentissimo subito rasserenati. L'autrice ha poi una convinzione tutta sua della vita sessuale che la conduce ad affermazioni che non si possono indulgentemente tacere. «Ho pensato tante volte, in un alone un po' vago (alone?) che il seme arricchisca la donna che lo riceve, se essa ha virtù profonda d'amore che ogni amplesso, s'anche non le fecondi il grembo, la fecondi in sostanza intellettiva...». Giusto cielo! almeno fosse un'espressione pseudo artistica per significare che simile atto può avere su una donna una benefica influenza fisica, e, di conseguenza, mentale, e ce lo dimostrasse alla stregua di dati scientifici; ma si tratta di ben altro. Dopo alcune ipotesi e dichiarazioni fatte con una esasperante imprecisione di termini, senza neppure soffermarsi a spiegarci che cosa intende per «virtù d'amore», dopo una professione di fede che secondo lei — almeno credo — dovrebbe avere valore di argomentazione, eccola enunciare il suo bravo principio filosofico: «Credo che la donna più «vera» sia quella che nell'amore più prende, che dal sangue che il maschio le dona copia maggiore estrae di entità spirituale, non solo per i figli, ma per sè stessa... Quella che accoglie con ardore il principio virile, e lo elabora.... Qualcosa di regale m'appare in queste destino di bella anfora cosciente. Amo, dunque sono». Siamo lieti di essere riusciti a sapere che cosa intende per essere e amare, ma osserviamo che la sua brutta e irriverente parodia del principio cartesiano, non è soltanto umoristica, è ripugnante.

Questo romanzo autobiografico ed epistolare, non deve essere costato all'Aleramo fatica di riflessione, meditazione e autocritica. Ella non si è neppure data la pena di non riportare tra gli episodii e i fatti della sua vita che quelli essenziali e interessanti, così che la sua storia diventa cronaca monotona, sovraccarica di ripetizioni. Ella è convinta che «attraverso la sua persona tutto assuma aspetto piacevole, ch sì, estetico!». Il male è che non riesce a convincere anche gli altri.

Lo stile della narrazione è enfatico, ampolloso, magniloquente. Non sdegna certe espressioni che farebbero la delizia di educande d'un collegio di provincia. «Il Principe..... Endimione..... Orfeo, Capelli d'argento, capelli di viola, capelli di sole» ed altre che per la loro concisa oscurità, impressionerebbero i frequentatori di un gabinetto di scienze occulte. «La prova è nel tuo nome, Sibilla». I casi non danno all'A. grandi preoccupazioni; ella usa un accusativo per un nominativo «Anche te», e un nominativo per un dativo «Io l'amarchica, perchè mai, tutta la vita, m'è stato impossibile vendermi?». Eppure il libro non ci sembra spregevole: Sibilla Aleramo ha una intelligenza acuta, una sensibilità fine, un vivo senso artistico. Se l'armonia dell'insieme le sfugge, ella sa, di frequente, presentar bene i particolari, con garbo e sobrietà di disegno. Possiede inoltre ciò che è essenziale, per chi scrive autobiograficamente: una personalità, forte, ben definita, caratteristica, se non troppo originale. Crediamo che la signora Aleramo potrebbe darci buone prove del suo ingegno qualora abbandonasse il metodo di presentare «tutto il suo bene e tutto il suo male» con tanto ardore di sincerità quanto con poca fatica di elaborazione intellettuale, e rinunciasse al desiderio di «proiettare la propria individualità in una zona trasfiguratrice» ermetica o metafisica.

A. D.

L'ultima maniera di Wells

Con *Meanwhile* (edizione continentale: Lipsia, Tauchnitz, 1927;) H. G. Wells si volge sempre più alla cronaca contemporanea, a quella predicazione politica di cui *The world of William Clissold* e le recenti letture sulla « Revisione della democrazia » gettavano definitivamente le basi. Lo scrittore inglese si mette sulle orme dello Zola « evangelista », e il raffronto non è superficiale. In entrambi, la stessa fede nel progresso, (« non vi è *essere*. bensì divenire »), una identica aspettazione messianica: « Un giorno, la Vita di cui io e voi non siamo che atomi precorritori, si sveglierà intera e meravigliosa... E non sarà che un cominciamento, nulla di più di un cominciamento... ». Il demone meridiano li prende nell'ora del successo, quando l'opera propriamente critica e fantastica è terminata, nel momento in cui la realtà è oggetto di disgusto. Non sono artisti abbastanza completi per resistere alla seduzione della polemica, della apologia dottrinaria, alla tentazione di servirsi delle idee generali. Viene un fatto clamoroso: l'affare Dreyfus per il francese, la guerra europea per l'inglese; ed eccoli lanciati sulla nuova strada. Chi li ferma ormai?

Il conflitto mondiale e la tragedia della pace convincono lo scrittore che l'ultima guerra è stata un'esperienza decisiva, un avvenimento capitale, e lo inducono a concretare le sue idee, a studiare progetti sociali, muovendo da una realtà imperiosa: l'urgenza della ricostruzione universale. Dopo l'appello generico del 1921 intitolato *The salvaging of Civilisation* (Il salvamento della civiltà) Wells constata, indaga, prevede. Risultato di questa sua angosciosa passione, prodotto della febbrile ricerca, sono anzitutto *The secret places of the heart* (Gli ascosi recessi del cuore) dov'egli studia i tristi effetti fisiologici e morali del periodo bellico, *A short history of the world* (Una breve storia del mondo) che gli offre modo di ricapitolare l'evoluzione dell'umanità, *Men like Gods* (Uomini simili a Dei) abbozzo di quella che sarà la terra promessa.

Sir Richmond Hardy, il protagonista de *Gli ascosi recessi del cuore* ha cinquantasette anni, è membro della « Commissione per i combustibili » possiede una moglie e un'amante, nessuna preoccupazione pecuniaria lo tortura. Due sole cose lo tormentano: un' insoddisfazione sentimentale mutatasi in profonda irrequietezza amorosa, e la coscienza che il mondo attuale gli sfugge. In estrema analisi, la causa della sua infelicità è una sola: stanchezza fisica e impossibilità di rimettere le radici nella vita del dopoguerra: si paragona a un pollastrello covato nella tempesta. La tragedia di Sir Richmond Hardy è quella dell'uomo che nel 1914 si era creata un'esistenza sufficientemente serena, una « poor little adaptation » ed ora sente la precarietà di ogni progetto, l'atroce solitudine di chi non ha più la forza di entrare nel gran gioco e di mantenervisi, fra nuovi individui e in ambienti singolari e fragili. Il suo ufficio lo scontenta, la sua forsennata attività lo macera e distrugge senza dargli alcuna soddisfazione :avverte che i tremendi problemi contemporanei trascendono le possibilità di chi è chiamato a risolverli, e la sbadataggine dei suoi colleghi — per nulla commossi — lo esaspera. Questo stato d'animo si trasferisce nell'amore: intraprende una cura psicoanalitica con un medico seguace di Freud, e viaggia cercando di liberarsi dai fantasmi del passato; le interrogazioni del compagno lo obbligano a una confessione generale, lo eccitano a penetrare le più gelose intimità del proprio cuore. L'esperimento non è conclusivo: lo interrompe un incontro con una giovane americana. Il medico abbandona il paziente, e Sir Richmond Hardy s'innamora della ragazza: sembra che costei riesca a fissarlo, ma è un'illusione: dopo il piacere, i due si separano. Per contraccolpo, l'uomo si sente portato verso la sua antica amante, e ritorna a lei. Ma la fatica del lavoro, e una malattia trascurata lo uccidono improvvisamente: muore, Sir Richmond Hardy, in mezzo alle bozze di stampa di un suo rapporto, isolato dalla famiglia e all'insaputa delle persone che lo amavano. Bizzarro epilogo, a cui i singhiozzi della amante sconsolata davanti al cadavere che giace in una casa a lei estranea e chiusa, conferiscono straziante umanità.

Una breve storia del mondo rivela in modo cospicuo la fondamentale modernità dello spirito di H. G. Wells. Lo scrittore ha inteso rappresentare « la grande avventura della umana specie », il « dramma della vita »: chi conosca le sue tendenze evoluzioniste non sarà sorpreso dalla concezione, nè della parte fatta alla scienza. I primi dieci capitoli toccano della terra durante la preistoria (« La terra nello spazio » — « La terra nel tempo » — « Il principio della vita », ecc.) altri riepilogano il progresso intellettuale, e sono i più curiosi. Ovunque il Wells, al corrente degli ultimi ritrovati appare: lo vediamo menzionar la psicoanalisi allorchè tratta delle forme rudimentali del pensiero, rilevare con disdegno mal celato il carattere di immobilità della civiltà egiziana, servirsi per un'immagine del paragone con l'ameba che si distende e si contrae sotto al microscopio. E laddove egli scrive che « un cuoco francese avrebbe provata scarsa gioia a Babilonia, perchè mancavano galline ed uova » o qualifica «indipendenti *gentlemen*» Eraclito e Talete, o schizza un parallelo tra la repubblica romana nel suo primo stadio e quella dei Boeri, od osserva infine che Bisanzio durante l'Impero d'Oriente dovette essere « pittoresca e romantica » la sua personalità originale risplende. H. G. Wells concepisce la storia non come raccolta di azioni individuali, bensì come sviluppo di comunità e intersecazione di rapporti: di qui i nutriti capitoli che sono le articolazioni del libro: « L'età delle esperienze politiche» - «La rivoluzione industriale», e l'interesse per le ferrovie, le linee di navigazione. Dimentica di notare la presa di Roma: e gli accade perchè in detta epoca il potere temporale dei papi non ha più per lui importanza veruna, e le forze che agiscono sul mondo sono di diversa natura. Stacca, come principale corollario della guerra europea, gli avvenimenti di Russia, e al termine del suo magistrale quadro, venendo a discorrere della ricostruzione sociale e politica, afferma: « Se i pericoli, le confusioni e i disastri che si affollano oggi sopra gli uomini sono enormi al confronto delle esperienze del passato, ciò si è perchè la scienza ha dato loro poteri che mai possedettero. L'uomo è ancora adolescente; i suoi disordini non sono quelli della senilità e dell'esaurimento bensì riguardano forze indisciplinate e destinate ad accrescersi. Noi siamo appena alla prima alba dell'umana grandezza ».

La teoria di Einstein è il presupposto scientifico che trova la sua applicazione in *Uomini e Dei*. H. G. Wells pensa che esista un universo parallelo al nostro, basato su di una nuova dimensione; creature bellissime, che hanno raggiunto una perfetta organizzazione sociale lo abitano. Ed ecco un bel mattino Mr. Barnstaple, redattore di una rivista settimanale di politica, *The liberal*, piombare nel mondo dell'Utopia. Il povero giornalista è, al pari di Sir Richmond Hardy, un uomo travagliato da un costante pessimismo circa l'avvenire della nostra civiltà, ch'egli scorge precipitare verso il « disordine cronico e la dissoluzione sociale » sotto gli sguardi del liberalismo, bisbetica Cassandra, impotente e maligna. Mr. Barnstaple ha dunque lasciata la casa dove i suoi tre figli non gli dànno requie e la moglie lo annoia e, nella sua automobile, va rimuginando tristi pensieri, spossato e malinconico. Di colpo, la strada su cui corre gli si trasforma: egli passa al di là dell'involucro (per così dire) della terra e si trova in un mondo nuovo. Che è avvenuto? Gli abitanti di Utopia intenti a studiare un sistema di comunicazione con la terra sono rimasti vittime di un'esplosione: lo scoppio ha determinato lo assorbimento di Mr. Barnstaple e di alcuni altri individui del nostro globo. L'ottimo protagonista si trova così in cattiva compagnia. un politicante vanesio, ambizioso e chiacchierone, un energumeno poeta kiplinghiano, un prete intollerante e fanatico, un grande industriale del cinematografo, un francese altezzoso e militarista, un'attrice spudorata, una gentildonna e minori comparse. Barnstaple ha subito un vivo disprezzo per i suoi simili, e gli avvenimenti lo giustificano: ad eccezione di lui, gli altri compongono tosto una banda con lo scopo di asservire il paese che li ospita: non vi riescono, e a poco a poco saranno rinviati alla terra, mentre il nostro eroe vi ritorna per primo e con tutti i riguardi. Utopia ha suscitato in lui desideri e speranze, ha risolto il dramma spirituale che lo turbava: egli è ormai l'operaio della Grande Rivoluzione futura, l'apostolo della lotta per la carità internazionale e per la liberazione economica; contro una società imperniata su disonestà ed imposture. Mentre i suoi compagni sermoneggiavano a vuoto o tentavano d'imporre con la forza e la malvagità una dittatura, Barnstaple si faceva ammaestrare dai cittadini di Utopia, apprendeva come la base del loro perfezionamento fosse la piena coscienza delle azioni da compiere e delle necessità della vita sociale

The world of William Clissold (1926) è, di tutti questi abbozzi e schemi postbellici di Wells, il più completo e istruttivo nel senso che oltre il lato cronistico del racconto vi si vede anche l'autoritratto dell'autore. Per la sua smania d'interpretare i fatti e di triturare le idee, egli è trascinato a comporre uno zibaldone in cui si ritrovano rielaborazioni di *The new Machiavelli* e di dieci altri libri precedenti, tutta una « revisione socialista » che culmina nel lungo capitolo intitolato « Psicoanalisi di Carlo Marx » e spunti organizzatori che ricordano il Renan, della *Réforme intellectuelle et morale*. Sopratutto sensibile e palpabile, attraverso gli episodi romanzeschi, la continua ruminazione — è la parola meglio adatta — intellettuale che è, purtroppo per l'artista, divenuta l'abito mentale di Wells. In un articolo discutibilissimo per tono ed ispirazione Emilio Cecchi (*Nuova Antologia*, 1 dicembre 1926, « Pentimenti di un socialista intellettuale ») ha però colto giusto: « La materia sulla quale Wells lavora è appunto materia di opinioni, non di sentimenti e d'immagini... E' un eloquente divulgatore di esperienze intellettuali, colte troppo in fretta perchè, dal generico fondo che le ricollega, non escano così approssimative e contradditorie che all'autore non resta miglior partito del cercare d'attribuirle a persone differenti ».

E' curioso inoltre notare che passando dal pessimismo iniziale e dalla desolata freddezza meccanica dei *Primi uomini nella luna* alla costruzione ragionata de *Gli uomini simili a dei*: dall'amarezza dell'*Amore e il signor Lewisham* alla rugiadosa serenità di *Meanwhile*, la maniera di Wells si è inturgidita e scomposta. Scrittore frammentario e nervoso, incerto e diseguale, alterna gli sviluppi scolastici, aridi, a pagine gonfie di declamazioni; i personaggi porta-idee ai tipi geniali e, come Tono-Bungay, indimenticabili. Autore di novelle degne della firma del Kipling della jungla (*Il paese dei ciechi*), H. G. Wells non si perita di gettar giù la dissertazione psicologica di *Anna Veronica*, il guazzabuglio dell'*Anima di un vescovo* e l'escursione metafisica intitolata *Dio, l'invisibile re*. Dopo gli sprazzi di realtà di *Kipps* o di *Giovanni e Pietro* egli attacca faticosamente e trascina con pesantezza ingrata i colloqui centrali degli *Ascosi recessi del cuore*, rifugge, in *Meanwhile*, da tutte le scene dirette, drammatiche. Quest'ultimo romanzo reca per sottatitolo: « The portrait of a lady », ma in realtà si risolve in uno studio — quanto mai interessante — dello sciopero generale dell'anno scorso in Inghilterra. Debolissimo, anzi insignificante, come opera d'arte, deve essere considerato come uno scrigno di idee, di analisi, di febbrili progetti. Non si può onestamente gabellare Wells per un santone socialdemocratico dell'antico stampo, chè la sua fede è piena di ombre — qui sta la differenza con Zola, pensatore che andava di gran carriera, ignorando l'esistenza dei dubbi — e, se si tolgono due o tre tendenze generali, in perpetuo travaglio di trasformazione e di adattamento. Nessun liberale ha scritto contro il socialismo e Carlo Marx giudizi più aspri (« Il socialismo, in altre parole, non fu la rivolta del proletario oppresso, quanto la creazione di alcuni poveri arrivisti, esasperati dall'essere lasciati in disparte e considerati zero ».) del rivoluzionario Wells, ed è poi deliziosamente comico vedere questo utopista scientifico e incorreggibile prendersela con Marx, « pedante » che « mancava del dono della realtà ». Gli è che in lui palpita il desiderio dell'azione: spera di afferrare la vita descrivendo i contrasti ideologici, e non si accorse che in tal modo la immiserisce e l'allontana. In *Tono Bungay*, cioè nel suo romanzo più denso e ricco (*Kipps, Joan and Peter* solo gli stanno accanto) la passione riformatrice prorompe quando non l'aspetti più, ed hai il famoso capitolo « Night and open sea » in cui il protagonista discende il Tamigi meditando sui monumenti della vecchia Inghilterra e sull'eterno fluire delle cose: « England and the Kingdom, Britain and the Empire, the old prides and the old devotions glide, pass, astern, sink down upon the horizon, pass-pass. The river passes, — London passes, England passes... we are all things that make and pass, striving upon a hidden mission, out to the open sea ».

Ci siamo domandati non poche volte se fosse possibile toccare il fondo di questa mentalità investigatrice, scoprir le ragioni del suo funzionamento, ma dobbiamo concludere che si tratta di una macchina che gira da sè. Edoardo Guyot, che ha raccolto un'ampia e ordinata enciclopedia del pensiero di Wells tralasciando deliberatamente la critica letteraria per il riepilogo schematico di opinioni, di soggetti e di spunti, sostiene che l'idea centrale di Herbert George Wells è quella di evoluzione, e che ad essa ogni altra è subordinata. Lo scrittore inglese ha del resto proclamato più volte che « le cose lo interessano poco, mentre lo attraggono in modo singolare le conseguenze delle cose », dichiarando che la parte di « piccolo parassita della terra, che siede ozioso al cader della sera e cerca di comprendere le sue funzioni infinitesimali su di un pianeta secondario » non gli si confaceva. Il gusto istintivo per la scienza e le sue applicazioni lo salvò da possibili paradossi inutili, da stanche ed ornate bizzarrie; la rude scuola che fortuna gli assegnò (la sua formazione intellettuale è la risultante delle successive esperienze da lui fatte come povero commesso di negozio, come studente di biologia, seguace di Darwin, socialista e pragmatista, con l'aggiunta atavica di un misticismo plebeo) dovette stimolare le sue energie. Ma questa perpetua ricerca si svolge disordinatamente, affannosamente. Non è soltanto colpa della rapidità della concezione e della superficialità della scrittura se la sua opera trascina preferibilmente al consenso gli intelletti semplici e per i suoi effetti sfacciati, l'eloquenza e la forza suggestiva, ha carattere eminentemente popolare ed approssimativo. Tra l'altro, la sua fortuna in Italia non è mai stata grande o soltanto notevole, e la natura dell'arte spiega il relativo insuccesso dello scrittore: la mentalità spiccatamente inglese di Wells, la materia nazionale delle opere realistiche, l'aridità meccanica dei racconti fantastici (i quali inoltre non trovavano precedenti nella tradizione paesana) l'indifferenza stilistica, fecero sì ch'egli, privo di qualunque appiglio, fosse inadatto a trionfare delle istintive resistenze culturali. Si comprende quindi come i lettori italiani di *Anna Veronica* dovessero annoiarsi dinanzi a un libro tutto discussioni e problemi, non sentire affatto l'interesse della tesi del romanzo — scienza ed amore, emancipazione intellettuale non accompagnata da identica coscienza sessuale — e giudicare l'eroina una papattola priva di sentimento e col cervello ingombro di fumose teorie femministe; nè la costruzione, slegata e dialettica, aveva in sè gli elementi per acquietarli con qualche aspetto di bellezza o delle sospensioni ingegnose. Che dire di *Quando il dormiente si sveglierà*, astruso ed ingrato; si vide mai il nostro pubblico accendersi per degli schemi sociologici tracciati sull'ardesia dell'avvenire? Le analisi della vita britannica (*Kipps, Love and Mr. Lewisham, Tono-Bungay, Joan and Peter*) risolvendosi in una satira vivace di costumi troppo diversi dai nostri, non suscitavano l'attenzione che di una minoranza. E infine, l'egotismo di Welss, toglieva alle grandi inchieste da lui compiute (*The future in America*, *An Englishman looks at the world*) l'attrattiva universale propria alle consuete relazioni. Dimodochè il favore — mediocre ed occasionale — del pubblico, si rivolse ai racconti immaginari, alla *Guerra dei mondi*, alla *Guerra nell'aria*, e ancora — sorte particolare a un genere della letteratura inglese che continua ad apparirci ostico — il meraviglioso delle avventure fece sì che detti libri fossero consigliati ai ragazzi. Il dopoguerra, riconducendo gli spiriti ad angosciose questioni di fede, determinò il successo, per esempio, dell'*Anima di un vescovo*. Ma fu un fuoco di paglia, e si tornò subito a tradurre e a leggere *L'isola del dottor Moreau*.

Del resto, per raccogliere e condensare gli appunti che precedono, *Meanwhile* (Nel mentre) è fatto apposta. Il più recente Wells comprende tutti i vecchi trucchi di composizione, mostra — nella prefazione dedicatoria le fonti ispiratrici occasionali, lo scatto che mette in moto le molle del gran congegno di apologeria: un'immagine di donna che si mescola a delle riflessioni politiche preesistenti e le coagula in un romanzo. Lo scrittore confessa ch'egli andava meditando intorno allo sciopero generale britannico in un giardino presso Ventimiglia quando incontrò una signora che prendeva delle note su di un libro: ciò gli richiamò alla memoria una tela di racconto, e tornato a casa cominciò a tesserla. Questo concepimento cronistico, giornalistico, si rispecchia nello stile del libro, improvvisato, avventato e trascurato, nell'incertezza del taglio, nel procedere a sbalzi di una narrazione ricca di riempitivi più che di incidenti, e in cui i colpi di scena si affacciavano con una rapidità che sconcerta senza fare effetto. Abbiamo la solita coppia di sposi alla ricerca di un ideale di vita — o meglio di un'occupazione che dia un senso alla loro esistenza mondana — in mezzo ad una piccola turba di ospiti rappresentativi, scelti su misura (c'è l'imbecille tipico, il delegato alla Società delle Nazioni, lo scrittore riformista, la divorziata che ha un'anima e un corpo da donare, il colonnello reazionario che vive sotto l'incubo di Mosca, la *garçonne*, la tranquilla damigella parassita) e tuffati nel caldo sole della riviera. La signora, che sta per diventare madre, scopre un giorno che il marito ha avuto una debolezza con la *garçonne*: vorrebbe far la rivoluzione in famiglia, ma lo scrittore riformista la persuade agevolmente a cercare un compromesso. Scoppia, in quel mentre, lo sciopero generale in Inghilterra e il marito, ridestato alla vita spirituale e politica dalla moglie inquieta, si reca a Londra. La storia della sua esperienza (cioè, in definitiva, il taccuino di appunti di Wells intorno al massimo conflitto industriale del suo paese) è straordinariamente istruttiva. Il lettore che voglia farsi un'idea diretta della questione, delle sue cause, dei suoi retroscena, delle sue conseguenze vi può ricorrere con piena fiducia, poichè Wells è imparziale, entro i limiti della propria mentalità liberaldemocratica. L'interpretazione di Wells è che lo sciopero è stato un sintomo rivelatore della decadenza industriale inglese, e

per altro verso — un segno della crisi del liberalismo, contro il quale le classi medie si sono rivoltate. Le sue conclusioni sono pessimistiche come giudizio dei singoli elementi in lotta, ottimistiche perchè vedono, al di là delle contingenze, una speranza immutabile: « We'll show all these infernal tories, stick-in-the-mud liberals, labour louts and labour gentilities, loafers and reactionaries, what two bright young people can do in the way of showing a the wheels of progress ». Le ruote del progresso continuano, nonostante tutto, a girare; nel mentre.... « compromise always. Compromise. Meanwhile ».

Attraverso la sua maniera composita e a volte così urtante — quando si vedono i personaggi di cartone e si leggono le tirate che sembrano copiate dagli editoriali di qualche foglio dottrinario — Wells predica oggi l'accettazione virile, il compromesso, la necessità di aver fede. Insegna sopratutto che è indispensabile procedere alla revisione dei vecchi concetti sui quali continuiamo a vivere e ad operare, critica con la stessa violenza i *die-hards*, gli uomini di preda senza partito, i meteci, i retori, i socialisti, non risparmia Baldwin e Churchill, ma nemmeno Lloyd George, Asquith o Mac Donald allo stesso modo che in *Clissold* non aveva avuto indulgenza alcuna per Marx. I suoi libri sono ormai — e credo che la piega è presa per sempre — delle illustrazioni romanzesche (in *Meanwhile* il marito ritorna, pentito, animato dal desiderio di cercarsi un posto di combattimento, e di assistere il figlio che gli è nato) di alcune idee, della critica sociale e politica che cerca — per lo più invano — di usufruire delle risorse della fantasia per affermarsi con maggiore evidenza. L'artista è in innegabile discesa: poche sagome felici, qualche scena brusca e netta non bastano per reggere un castello di carte polemiche. Senonchè, detto questo — e sarebbe facilissimo proseguire — riconosciamo che Wells è ancor dotato di vitalità, di vigoria, è uno scrittore vivo in una Europa che conta tante rispettabili carcasse. Può apparire antipatico, tendenzioso, costituire la disperazione degli intenditori di letteratura, ma si salva attraverso la cronaca. Ha la facoltà di tenere gli occhi aperti e di non lasciarsi rincantucciare nel solito angolo della psicoanalisi, dell'incesto, della pederastia, dell'adulterio pimentato, nè impressionare dalle confessioni dei giovani a cui non è neppure spuntata la barba e che tirano a fare i neoromantici o i neoclassici. Tra il rammollito Bourget di *Nos actes nous suivent*, fermo agli schemi e i problemi sociali di trent'anni fa, e impeciato nelle prime formole marxistiche, e lui, c'è qualche differenza. Wells non ci prepara, siamo d'accordo, delle sorprese, ma riempie dei « quaderni » documentari, con diligenza. Sono le sue memorie e le sue utopie. In quanto a utopie, ciascuna generazione ha la propria, e non va a chiederla in prestito a nessuno. Ma di cronache e memorie non se ne leggono mai abbastanza.

ARRIGO CAJUMI.

La rovina di Moll Flanders

L'ambizione suprema per uno scrittore, dovrebbe essere quella di creare un personaggio così potentemente vivo da assorbire in sè la vita stessa del suo creatore e divenire, indipendente e immortale, patrimonio dell'umanità. Questa fortuna pochissimi l'hanno avuta: Cervantes, l'Abate Prévost, Daniele De Foë... Ma poi è veramente una fortuna? Giacchè non solo il nome dello scrittore scompare quasi sotto la gloria del personaggio, ma anche tutta la sua opera viene offuscata, tenuta in ombra dal raggiare di quell'opera. Chi conosce le belle novelle e il teatro di Cervantes? Chi è capace di citare il titolo di un'altra delle innumerevoli e non spregevoli opere dell'abate Prévost? Chi sa che Daniele de Foë ha scritto 254 libri?

Con le pagine che seguono, il Baretti *vuole appunto compiere una piccola riparazione di una di codeste ingiustizie della storia letteraria. Pochissimi infatti in Italia conoscono i romanzi secondari dell'Autore di* Robinson, *quasi tutti degnissimi d'essere letti (la Casa ed. Alpes li raccoglierà in una apposita collezioncina) e fra i quali due,* Moll Flanders *e* L'amante fortunata *assolutamente di prim'ordine.*

A voler tracciare un profilo un po' finito del De Foë, a voler raccontare con qualche sapore la sua vita inquieta e turbolenta, ci sarebbe da riempire, a dir poco, tutto un numero del Baretti. *Basti a darne una idea il titolo col quale Paul Dottin ha presentato un bel volume sul Nostro: « La vita e le avventure strane e sorprendenti di Daniele de Foë nativo di Londra, che visse settant'anni nell'isola di Gran Bretagna, diede buoni consigli a parecchi Ministri e a un Re, fu a parecchie riprese gettato in prigione e mille volte condannato a morte da implacabili nemici; con un racconto della maniera non meno strana nella quale egli scrisse* Robinson *e altri capolavori ». Questo titolo è ricalcato su quelli che il De Foë amava dare ai suoi libri. Infatti, le avventure di Robinson furono lanciate il 25 aprile 1719 dall'Editore Taylor come « La vita e le avventure strane e sorprendenti di Robinson Crusoè di York, marinaio, che visse ventott'anni solo in un'isola deserta della costa americana vicino alla foce del gran fiume Orenoco, dopo essere stato gettato sulla riva in seguito a un naufragio nel quale tutto l'equipaggio perì all'infuori di lui. Con un racconto del modo non meno strano nel quale fu infine liberato dai pirati, scritto da lui stesso ». E tre anni dopo,* Moll Flanders *fu battezzata così: « Avventure e disavventure della famosa Moll Flanders che nacque a Newgate e nel corso di una vita continuamente agitata di tre volte venti anni, senza contare la sua infanzia, fu per dodici anni prostituta, cinque volte maritata (fra le quali una volta al suo proprio fratello) dodici anni ladra, otto anni deportata nella Virginia per fellonia e finalmente divenuta ricca, visse onesta e morì contrita, scritte sulla guida delle sue memorie istesse ».*

Mancato reverendo, giornalista, libellista, spione, commerciante, agricoltore, politico, De Foë scrisse di tutto: dal Piano del commercio inglese *alla* Storia politica del Diavolo *all'*Uso e abuso del letto coniugale... *La sua attività di romanziere si svolse tutta in una brevissima porzione della sua lunga esistenza, quando già era inclinato al tramonto (fra i sessanta e sessantacinque anni). Nato verso il 1660 scrisse e pubblicò, come abbiam visto, il* Robinson *nel 1719, per veder se gli riusciva di raccogliere i quattrini necessari a costituire la dote per le sue figliole. Il trionfo del libro lo incoraggiò e nel '20 abbiamo le* Memorie di un Cavaliere, *nel '21* Le Piraterie del Capitano Singleton, *nel '22* Moll Flanders, Il giornale della peste, Le avventure del Colonnello Jack, *nel '24* L'amante fortunata *e* Il nuovo viaggio intorno al mondo *che chiude la serie dei romanzi.*

Nella quiete della sua casa di Stoke Newington è tutto un mondo di ricordi che affluisce alla mente del vecchio e travagliato scrittore e nelle pagine trasandate e parlate: tutte cose, densi di vita e di esperienza, i romanzi del De Foë, non sono altro, in fondo, che confessioni più o meno mascherate, simboli, emblemi della sua stessa vita. Al pari di lui, tutti i suoi eroi, Robinson nell'isola deserta, Moll ladra e prostituta, Rossana cortigiana d'alto bordo, Singleton piccolo pirata abbandonato sul mare, tutti lottano aspramente, si dibattono furibondi e predestinati, con il miraggio e l'ostinata speranza di un posto di pace ove rifugiarsi lontani dalle insidie della natura e degli uomini.

E. P.

Fin qui la mia è stata una storia semplice da raccontare, e per tutta questa parte della mia vita io ebbi non solo la riputazione di vivere in un'ottima famiglia, in una famiglia conosciuta e rispettata in tutto il paese per la sua serietà, la sua bontà, e per ogni altro merito, ma anche la fama d'essere una fanciulla semplice, seria e virtuosa. Tale infatti ero sempre stata, nè mai avevo avuto occasione di pensare ad altro, o di saper cosa significassero tentazione e vizio.

Ma la cosa di cui ero troppo vana, fu la mia rovina; o, piuttosto, la mia vanità fu la cagione della mia rovina.

La signora che mi ospitava aveva due figli, giovani gentiluomini, assai promettenti e di ottimo contegno, ed io ebbi la disgrazia di esser con loro in ottimi rapporti. Essi si comportarono con me in modo del tutto diverso.

Il maggiore, era un giovanotto allegro che conosceva a menadito la città e la campagna, e sebbene fosse abbastanza leggero da commettere una cattiva azione, aveva però troppo senso pratico per pagar troppo cari i suoi piaceri. Egli cominciò con quella maledetta trappola buona per tutte le donne: ogni volta cioè che si presentava l'occasione notava com'era carina, proprio così, e simpatica, e com'era grazioso il mio portamento, e via di seguito; e ci metteva tanta astuzia, come se conoscesse a puntino il modo di prender una donna alla tagliola, come una pernice. Tutte queste belle cose, infatti, faceva in modo di dirle alle sue sorelle quando, sebbene non fossi con loro, mi sapeva abbastanza vicina per udirle: « Zitto, fratello, che ti può sentire! E' nella stanza vicina ». Allora la smetteva, e parlava a voce più bassa, come se non avesse saputo nulla, e confessava di aver avuto torto; ma poi, come dimenticando, di nuovo ricominciava a parlar forte ed io, che andavo in brodo di giuggiole nel sentirlo, mi guardavo bene dal perdere una sola occasione d'origliare.

Dopo avere così ben bene preparato il suo amo, e aver facilmente trovato il modo di adescarmi, cominciò a giocare a carte scoperte, e un giorno, passando dalla camera di sua sorella mentre c'ero anch'io, che l'aiutavo a vestirsi, entrò con un fare allegro:

— Oh, signora Betty, mi disse, come state, signora Betty? Non vi sentite bruciar le guance, signora Betty?

Io feci un inchino, arrossii, ma non dissi nulla.

— Perchè le dici così, fratello? disse la signorina.

— Perchè, disse lui, da basso abbiamo parlato di lei per una mezz'ora.

— Bene, disse la sorella, son certa che non ne avrete parlato male. Poco importa quindi quello che avete detto.

— Infatti, disse lui, ne abbiam parlato tutt'altro che male, ne abbiam detto anzi una quantità di bene: moltissime cose carine sono state dette sulla signora Betty, te lo garantisco; e, specialmente, che è la più graziosa giovinetta di Colchester. In breve, si comincia a brindare alla sua salute in città.

— Quel che dici, fratello mio, mi stupisce assai, disse la sorella. A Betty non manca che una cosa, ma tanto fa che le mancasse tutto, perchè il nostro sesso, oggigiorno, sul mercato è molto in ribasso. Una giovinetta può avere bellezza, educazione, spirito, modestia, gentilezza, buone origini e buon senso, e tutto ciò al massimo grado, ma se non ha denaro, è niente; tanto varrebbe che tutto le mancasse, perchè solo il denaro, oggi, dà valore ad una donna; e gli uomini hanno il coltello per il manico.

Il fratello minore, che era presente, esclamò:

— Un momento, sorella mia, tu corri troppo. Io sono un'eccezione alla tua regola. Ti assicuro che se trovassi una donna tanto ricca di qualità, non mi darei pensiero del denaro. Te lo assicuro.

— Oh, disse la sorella, ma tu starai bene attento a non invaghirti di una senza denari.

— Quanto a questo, tu non ne sai nulla, disse il fratello.

— Ma perchè, sorella mia, disse il fratello maggiore, perchè te la prendi tanto con gli uomini che si preoccupano della ricchezza? Se una qualità ti manca, non è certo quella.

— Capisco quel che vuoi dire, fratello, ribattè la signorina molto seccamente. Tu pensi che io ho il denaro, e non ho la bellezza. Ma ai tempi che corrono, il primo farà a meno della seconda. Così, posso considerarmi più fortunata delle mie vicine.

— Bene, disse il fratello minore, ma le tue vicine, come tu le chiami, non avran proprio nulla da invidiarti; perchè la bellezza qualche volta accalappia un marito meglio che il denaro e quando l'ancella ha la fortuna d'esser più graziosa della padrona, spesso fa affari altrettanto buoni, e monta in carrozza prima di lei.

Io pensai che fosse per me tempo di ritirarmi o di lasciarli, e così feci, ma non mi allontanai tanto da non udire tutti i loro discorsi, nei quali v'eran molte cose assai belle per me, che solleticarono la mia vanità, ma, come presto me ne avvidi, non eran fatte per migliorare la mia posizione in famiglia: giacchè il fratello minore e la sorella litigarono acerbamente in proposito; e siccome il fratello disse alla signorina, parlando di me, molte cose poco piacevoli per lei, mi accorsi facilmente, in seguito, dal suo contegno nei miei riguardi, ch'ella me ne serbava rancore, cosa molto ingiusta perchè io non aveva mai avuto il più lontano pensiero del genere di quelli che la signorina sospettava, verso il suo fratello minore. In verità il fratello maggiore con la sua maniera dissimulata e lontana aveva detto, quasi per gioco, una quantità di frottole che io ero stata tanto pazza da prender sul serio e da lusingarmi sperando cose che — avrei dovuto supporlo — erano assolutamente fuori dalle sue intenzioni e alle quali, forse, non aveva mai neppure pensato.

Accadde un giorno, ch'egli salì di corsa le scale dirigendosi, come spesso faceva, verso la camera dove di solito le sue sorelle stavano a lavorare. Siccome, secondo la sua abitudine, le chiamava da lontano assai prima d'entrare, io ch'ero sola nella camera, mi feci all'uscio e dissi:

— Le signorine non ci sono, signore. Sono andate a passeggiare in giardino.

Mentre mi sporgevo per dir queste parole egli arrivò sull'uscio e abbracciandomi come per caso:

— Oh, signora Betty, disse, siete qui? Tanto meglio, perchè desidero più di parlar con voi che con loro.

E, tenendomi fra le braccia, mi baciò tre o quattro volte.

Io lottai per liberarmi, ma molto debolmente, ed egli mi tenne stretta e mi baciò, finchè fu quasi senza fiato; e sedendosi disse:

— Cara Betty, io vi amo.

Le sue parole, devo confessarlo, m'infiammarono il sangue, il mio cuore si pose a battere all'impazzata e certo egli mi lesse sul viso il mio grande turbamento. Ripetè più volte ancora ch'era innamorato di me, e il mio cuore diceva chiaro come se parlasse ch'io ne ero contenta. Già, ogni volta che diceva: « Io vi amo » il mio rossore gli rispondeva chiaramente: « Fosse vero, signore! ».

Quella volta, comunque, non successe nient'altro: fu solo una sorpresa e, quando se ne fu andato, mi riebbi facilmente. Si sarebbe fermato con me più a lungo ma, avendo guardato per caso fuori dalla finestra, vide le sue sorelle che risalivano il giardino; allora mi salutò, mi baciò, di nuovo, mi disse che faceva molto sul serio, che avrei avuto presto altre notizie di lui, e se ne andò lasciandomi, sebbene tutta sorpresa, infinitamente lieta. E ne avrei avuta ragione se... non fosse stato invece una disgrazia: l'errore stava in questo, che la signora Betty faceva sul serio, e il gentiluomo no.

Da quel momento la mia mente si abbandonò a strane fantasticherie, e posso dire in verità che non ero più io: l'idea che un gentiluomo di quella fatta affermasse d'amarmi e l'idea d'essere, come diceva lui, una creatura così incantevole mi sconvolgevano addirittura e la mia vanità n'era eccitata al massimo grado. E' vero che avevo la testa piena di idee orgogliose ma, del tutto ignara della malvagità dei tempi, non mi davo pensiero della mia sicurezza e della mia virtù. Se il mio padrone l'avesse voluto, avrebbe potuto prendersi, subito, dalla prima volta, tutte le libertà, con me: ma non si rese conto della cosa, e questo fu, per quella volta, la mia fortuna.

Dopo quel primo tentativo, egli non tardò a trovare un'occasione per sorprendermi di nuovo, e, press'a poco, nelle stesse condizioni.

Però, questa volta, da parte sua, se non da parte mia, vi fu maggior premeditazione. Andò così: le signorine erano uscite a far delle visite con la mamma; l'altro fratello era fuori di città, e quanto al padre, si trovava a Londra da una settimana.

Egli m'aveva così ben sorvegliato da sapere dov'ero, mentre io non sapevo neppure se lui fosse in casa: salì rapidamente le scale e, vedendomi al lavoro, entrò nella camera, venne subito verso di me e, come la volta precedente, cominciò col prendermi fra le braccia e col baciarmi per quasi un quarto d'ora di seguito.

Quella dove mi trovavo, era la camera della sua sorella minore, e siccome in casa non c'era nessuno, tranne le serve, al pian terreno, egli fu, questa volta, più deciso: e cominciò a mostrarsi con me molto ardente. Forse mi trovò un po' facile, perchè Dio sa che non gli opposi proprio resistenza alcuna finchè s'accontentò di tenermi fra le braccia e di baciarmi; davvero, il mio piacere era troppo grande perchè potessi resistergli molto.

Comunque sia, stanchi di quel genere di occupazione ci mettemmo a sedere ed egli mi parlò a lungo: disse ch'io l'avevo stregato, che non avrebbe più trovato riposo nè di giorno nè di notte, prima di avermi persuasa di quanto m'amasse, che se a mia volta lo avessi amato, e avessi voluto renderlo felice gli avrei salvato la vita e tante altre belle cose dello stesso genere. Non gli risposi quasi nulla, ma egli scoprì facilmente che io ero una sciocca e che ero lontanissima dal comprendere cosa volesse dire.

Poi si pose a camminar per la camera e, prendendomi per mano, mi fece camminare con lui; all'improvviso, studiato il momento opportuno, mi buttò sul letto e là mi baciò con grande violenza, ma, per esser giusta, non si abbandonò ad alcun atto grossolano: solo mi baciò molto a lungo, finchè, sembrandogli aver udito qualcuno che montasse le scale, scese dal letto, mi rialzò protestando il suo grande amore per me, dicendomi che si trattava d'un sentimento onestissimo e che non voleva farmi alcun male. Poi mi mise in mano cinque ghinee e ritornò da basso.

Io rimasi ancor più confusa del denaro di quel che non fossi stata dall'amore, e cominciai a sentirmi così esaltata che non sapevo quasi più dove poggiassi i piedi.

Io sono apposta tanto minuziosa in questa parte della mia storia perchè, se mai capita tra le mani di qualche innocente creatura, ella vi possa apprendere a stare in guardia contro i danni che derivano da una troppo precoce conoscenza della propria bellezza. Se una giovinetta comincia a credersi bella, presta subito fede ad ogni uomo che le dica d'essere innamorato di lei: e infatti, se pensa d'esser graziosa abbastanza da invaghirlo, è naturale che i risultati del proprio potere di seduzione non la sorprendono.

La simpatia del signorino per me si era ormai risoluta quanto la mia vanità, e, come se il giovinotto non volesse lasciar perdere senza profitto una così buona occasione, eccolo che risale dopo una mezz'ora circa e ricomincia con me l'identico maneggio, solo con un po' meno di preparazione.

Appena in camera, si voltò e chiuse l'uscio.

— Signora Betty, disse, m'era sembrato, prima, di udir qualcuno che salisse; mi sbagliavo. Comunque, aggiunse, se mi troveranno nella stanza con voi, non mi sorprenderanno a baciarvi.

Gli dissi che non sapevo chi avrebbe potuto venir di sopra, perchè credevo che non vi fosse nessuno in casa, tranne la cuoca e l'altra domestica, le quali non salivano mai da quelle scale.

— Bene carina, disse, è sempre meglio esser sicuri.

Si sedette e cominciammo a parlare. Sebbene fossi ancora tutta accesa dalla sua prima visita e parlassi poco, egli mi metteva le parole in bocca, dicendomi come mi amasse appassionatamente, e come non potesse far cenno della cosa prima d'esser padrone della parte sua, ma che era deciso a rendermi felice, e a far felice sè stesso, vale a dire a sposarmi quando fosse giunto il momento, e una quantità di belle cose simili. Ed io, povera sciocca, non capivo a che cosa mirasse, ma mi comportavo come se non ci fosse altra specie d'amore fuor di quelle che finisce col matrimonio: che se anche, poi, avesse parlato di quell'altro amore, io non avrei trovato nè il momento nè la possibilità di dire di no. Ma non eravamo ancora giunti a quel punto.

Dopo un po' ch'eravamo seduti s'alzò e togliendomi quasi il respiro a furia di baci mi gettò di nuovo sul letto: ma questa volta eravamo tutt'e due ben riscaldati ed egli si spinse più in là di quel che la decenza non mi permetta di raccontare; e se anche avesse fatto di più di quel che fece non sarei stata capace in quel momento di opporgli resistenza. Tuttavia, sebbene si prendesse con me tali libertà, non si spinse fino a quello che si chiama l'estremo oltraggio; per esser giusta devo dire che non tentò nemmeno; e questa volontaria rinuncia gli servì poi di scusa per tutte le libertà che si permise con me in altre occasioni. Quand'ebbe terminato si fermò ancora un momento solo, mi fece scivolare in mano quasi una manciata d'oro, e mi lasciò con mille proteste d'amore, assicurandomi che mi amava sopra ogni altra donna al mondo.

Non sembrerà strano che io cominciassi a riflettere intorno alla cosa, ma ohimè, fu con scarso criterio. Possedevo una provvista illimitata di vanità e d'orgoglio, ma una piccolissima provvista di virtù. A volte, certo, rimuginavo tra me e me a che cosa mai mirasse il mio padroncino, ma non riuscivo a pensare ad altro fuor che alle belle parole e all'oro; s'egli avesse, o no, intenzione di sposarmi, mi sembrava cosa di poco conto; nè io mi preoccupai della necessità di stabilir le condizioni della mia resa, finchè lui stesso, come sentirete, venne a farmi una specie di proposta formale.

Così mi abbandonavo senza la più piccola resistenza alla rovina; e il mio caso costituisce un bell'esempio per tutte le giovinette nelle quali la vanità prevale sulla virtù. Mai una cosa fu più stupidamente condotta, da ambo le parti. Se io avessi agito come si conveniva, e resistito come l'onore e la virtù insegnano, o il signorino avrebbe desistito dai suoi attacchi, non trovando terreno favorevole per la soddisfazione dei suoi piaceri, o mi avrebbe fatto buone e onorevoli proposte di matrimonio: nel qual caso, qualcuno forse avrebbe potuto biasimare lui, ma nessuno certamente me.

In breve, se lui avesse conosciuto e avesse saputo com'era facile ottenere la coserella che voleva, non sarebbe rimasto tanto a macchinare, ma mi avrebbe dato quattro o cinque ghinee e si sarebbe cavata la voglia alla prima occasione. D'altra parte, se io avessi conosciuto il suo pensiero e, com'egli supponeva fossi stata difficile da conquistare, avrei dettato le mie condizioni, e avrei ceduto per un immediato matrimonio, oppure mi sarei fatta mantenere fino al matrimonio; e insomma avrei ottenuto tutto quel che volevo, giacchè egli era ricchissimo, senza contar le speranze d'eredità. Ma io non pensavo per nulla a tutto ciò, tutta compresa dall'orgoglio d'esser bella e amata da un simile gentiluomo. Quanto all'oro, passavo ore ed ore a contemplarlo, e ricontavo le mie ghinee mille volte in un giorno. Mai una povera sciocca creatura si abbandonò agli eventi con maggiore incoscienza: io non pensavo a quel che mi aspettava, e come la rovina bussasse alla mia porta. Ma, invero, questa rovina forse la desideravo più che non mi studiassi d'evitarla.

DANIELE DE FOE.

(*Versione di Enrico Piceni*).

Fichte e Machiavelli

Quando, dopo la battaglia di Jena, le forze della Germania si raccolsero a tener vivo il fuoco patrio, uscì a Königsberg una rivista dal significativo titolo di « Vesta », che, dopo pochi numeri, fu abolita per un ordine venuto nel novembre del 1807 da Napoleone, allora a Milano. Dall'ottobre del 1807 Fichte, professore dell'università Prussiana di Erlangen, si era ritirato a Königsberg, rifiutandosi di vivere in territorio occupato da Napoleone. Fu così che egli venne naturalmente chiamato a collaborare alla nuova rivista. Ora, proprio in questo periodo, egli andava intensificando i suoi studi di lingue romanze: non festeggiò egli (che era nato nel '62) il suo quarantacinquesimo compleanno, recitando ad un gruppo di amici una sua traduzione di un canto della Divina Commedia? Del resto, proprio a Königsberg, viveva J. G. Scheffner, il traduttore di Machiavelli. — Come dunque meglio rispondere all'appello dei direttori della « Vesta » che offrendo loro una scelta di « attualissimi » brani del Machiavelli (cominciando dall'appello a liberare l'Italia dai barbari, proseguendo con l'arte della guerra, per finire con la descrizione dei francesi e dei tedeschi), scelta preceduta da una trentina di pagine introduttive in cui, come dice il Meinecke « i due grandi volitivi, i due radicali cercatori della verità si guardan negli occhi? ». E per uno di quei singolari giuochi e scambi di cui la vita del pensiero si compiace non meno della vita - vita, il filosofo, che, per il fatto stesso che è filosofo, è lungi dalla politica contemporanea e quando parla delle « caratteristiche della nostra epoca » è a mille miglia dalla vita reale, qui, nell'indagine teorica sullo storico del tempo passato, riassume tutta la contingente attualità della sua emozione umana e non mai come parlando di altri tempi e altri luoghi riesce a concretare l'imagine del presente. E' così che il Machiavelli di Fichte è più Fichte che Machiavelli.

Naturalmente di fronte a Machiavelli un figlio del '700 deve ancora prender posizione: e fin dal principio Fichte si dichiara difensore di « quest'uomo onesto, intelligente e benemerito ». Prima di tutto quel che al filosofo si impone in lui è la concretezza, la sua ragion pratica che non conosce concetti trascendentali e quindi secondo essi non può venir giudicata, ma si fonda su fondamenti così solidi come la conseguenza, l'assennatezza, l'amore della verità e l'onestà razionale. E quale fu la posizione politica del Machiavelli? Quella del « nobile popolano », dice Fichte nella sua qualità di precursore della socialdemocrazia tedesca dei giorni nostri... Al riconoscimento dell'innegabile ma non in tutto detestabile « paganesimo » del Machiavelli, ed alla constatazione della inviolabile libertà di stampa del tempo in cui un'opera come le *Istorie fiorentine*, dedicata ad un papa, poteva fin dall'inizio portare le chiare constatazioni sul nepotismo che tutti conoscono, Fichte passa ad una rassegna informativa delle opere del fiorentino: *I discorsi sulla Deche* non vengono tanto a lungo considerati quanto i libri dell'arte militare, e la *Vita di Castruccio* trova già nelle righe del filosofo maggior risalto che il Principe. Chiude lo scritto una considerazione sull'« applicazione che può avere anche ai giorni nostri la politica del Machiavelli ». Principio fondamentale della politica del Machiavelli — e anche della nostra, dice Fichte — è la constatazione della malvagità umana. Quanto a noi tedeschi poi, noi siamo da secoli nel caso del popolo che vive in pace coi suoi principi (e lo stesso Fichte aveva nel '93 scritta un'accesa giustificazione delle rivoluzioni secondo i principi della ragione!): quel che oggi è il nostro problema, è il problema della nazione, del rapporto di uno stato con gli altri stati. E qui Machiavelli dà colla sua chiarezza e conoscenza degli uomini l'insegnamento più energico: rinforzati entro i tuoi confini, e degli altri diffida. Così, sotto forma di informazione storica sul Machiavelli, è possibile all'uomo Fichte rinnegare come fiacchezze inesperta « l'umanità, liberalità, popolarità », ideali di fin di secolo, e spezzare una lancia contro la Kantiana « pace perpetua »: e il filosofo in lui, questa volta, lascia fare.

E. S.

L'Ariosto e la nuova critica

Alcuni saggi pubblicati in questi ultimi anni su l'Ariosto e la sua poesia mostrano con quale animo nuovo si studi oggi questo poeta, e con quale rinnovato amore si senta la bellezza del Furioso. Il recente profilo del Bertoni (1), i saggi del Nardi (2), del Momigliano (3), dell'Ambrosini (4) preceduti in ordine di tempo da quello ben noto del Croce, ci offrono gli elementi necessari per caratterizzare il modo con cui la nostra anima sente ormai il canto sollevato e tranquillo del grande Lodovico.

Mi pare chi ci si volga oggi al Furioso con un fervore insospettato, pieno di promesse e di speranze, con la gioia improvvisa e inebbriante di chi, avendo sott'occhio alcuna cosa ritenuta ben nota e usuale, un giorno la ritrovi nuova e diversa, e s'accorga ch'essa era a lui in gran parte, se non del tutto, sconosciuta. Ci si allieta e ci si conforta, avvedendosi di amare veramente una tal poesia che pareva a molti dimenticata e inerte.

Occorre dir la verità: che era l'Ariosto per noi tra il finir dello scorso secolo e i primi anni di questo? Un poeta che si diceva grande, ma che non risvegliava alcun senso profondo e davvero sentito di ammirazione; gli animi allora erano lontani da lui, il suo ricordo si perdeva col perdersi nell'eco del suono delle sue ottave: era un fecondo novellatore, era il cantastorie armonioso del nostro Rinascimento, per dirla con una frase consacrata. Il suo poema viveva principalmente per le minuziose ricerche delle sue fonti, per l'analisi delle imitazioni antiche, per le discussioni sollevate tra dotti e intendenti su l'evoluzione degli antichi cicli, e il gran lavoro consisteva nel dimenticare le belle ottave per le diluite compilazioni medioevali.

Non mancavano gli amatori, ma erano preziosi e solitari come il Lipparini che trasferiva al Furioso le delicatezze decadenti dei romanzi greci, o sviati e in preda alle correnti materialistiche, come il Cesareo che ritrovava in lui il poema del naturalismo, e il più insigne frutto di questo; e in generale il dannunzianesimo, l'esteticismo, e quindi quell'agitarsi incomposto delle più diverse forme caratteristiche dei primi anni del secolo (movimento forse fecondo in avvenire, ma che rimase arido in sè) non permettevano un posato raccoglimento, una rivalutazione di valori. Sicchè, mentre pur s'andavano delineando più esatti e limpidi concetti di critica estetica, nessuno sentì subito in quegli anni di doversi avvicinare al Furioso con altri occhi, con altro cuore da quelli che ebbero gli uomini della generazione passata. Si continuò a guardare all'Ariosto (e certo molti guardano ancor oggi) con la vecchia mentalità; con questo di peggio, che tramontato il fervore per le nuove ricerche, che tanto animava la «Scuola storica», si conservava inconsciamente solo la parte più superficiale dei risultati di quella.

Ora che ne siamo lontani, e che dobbiamo temere non di essa ma del vuoto filosofismo critico, vediamo che lo storicismo ci liberò allora dalla retorica accademica, ancor persistente, dai sistemi filosofici resi troppo astratti e infecondi. Molte cose morirono perchè non si badò più ad esse: così, per restare nell'Ariosto, scomparve l'idea tanto sostenuta da Gioberti e De Sanctis che il Furioso vivesse per quell'inconscio spirito d'ironia con cui ero circondato il mondo cavalleresco; e si cessò di credere che nel Don Chisciotte si ripresentasse riprodotto con perfetta coscienza lo stesso quadro.

Il Renier che nel suo Ariosto e Cervantes sostenne ancora ciò, era in arretrato: già il Rajna parlava nell'introduzione delle sue «Fonti» (1875; ediz. II pag. 35) di strane esagerazioni e abusi commessi a proposito di codesta benedetta ironia. E ben altro che «intenzionale» ironia pensava fosse il Carducci quel fino spirito del tempo nuovo che sentiva aleggiare nel Furioso!

Si vennero tacitamente elaborando nuove idee, benchè il consiglio apertamente espresso dal Carducci, appunto parlando dell'Ariosto (vedi vol. XV Opere; Lettera G. Grosso) di non far critica trovasse consensi, o fosse generalmente praticato. Trattandosi di esprimere il proprio sentimento sull'opera grande (e la si gustava spesso profondamente, tanto che gli scolari del Carducci ricordano ancora le sue letture dell'Ariosto) bastavano lodi sincere, ma generiche, miste ancora di qualche resto d'accademia; poi si abbandonava subito quel tema, in vista di problemi e di ricerche più interessanti. Esempio chiarissimo di ciò è l'inizio del 1.o Capitolo delle classiche «Fonti» del Rajna: «Al cospetto di ogni opera d'arte i primi momenti appartengono di diritto al solo senso estetico...» e liberatosi in un periodo con questa affermazione della poesia può stendersi per 600 pagine a studiare a parte a parte la formazione del poema.

Noi, perso il gusto delle semplici ricerche storiche, ci soddisfacemmo di quell'immagine del poeta che ci era tramandata, la quale era scialba e comune, limitandosi a semplici determinazioni biografiche e cronologiche per la vita, e di generici riassunti, di indagini esterne, e di lodi ornamentali per l'opera.

Sicchè quando ci si accorse che altro era il poeta da quello che ci era mostrato comunemente, più vivo, infinitamente ricco di ombre e di riflessi, e di risonanze con la nostra anima, il nostro interessamento prese l'aspetto di un risveglio. Ma è cosa ancor recentissima.

Ora non si discute più di fonti, di imitazioni, di cicli cavallereschi, e se il poema sia spontanea o riflessa derivazione dei precedenti, non si anatomizza più il Furioso ma si cerca di coglierne nella pienezza lo spirito animatore, di sentirne la grande arte così nei giri delle ottave come nella grandiosa complessità dell'insieme. La nostra sensibilità è molto dalla precedente diversa, più appassionata e salda nello stesso tempo, in ogni modo più commossa e vivace.

Ora un nuovo panorama ci si spiega aperto dinnanzi, ed è come se dopo una salita per un'erta boscosa, fatta ad occhi bassi, si fosse giunti ad un tratto fuori delle boscaglie a contemplare il piano soleggiato che si stende liberamente intorno, con le varie plaghe spaziose e verdi, fino al lontano orizzonte. Così ampia è la vista, e sì profonda la gioia, che si rimane ad osservare quasi abbagliati.

La presente critica è, a mio vedere, in questo felice stato che subito segue la meraviglia senza parole, quando si è giunti al possesso intero della nuova visione, ma essa rimane ancora senza un preciso ordine, senza tutta la calma necessaria alla maturazione delle idee: si vede il panorama, ma dentro ad esso si notano ancora soltanto le sparse macchie degli alberi, o una borgata, o un monticello in lontananza, o il corso serpeggiante di un bianco fiume, elementi sparsi, e l'occhio si fissa su di qualcuno di essi principalmente e non comprende la generale qualità del paesaggio.

Rimane l'agitazione del primo stupore. Quel che più vale in questa critica è lo spirito nuovo che la pervade, e questo spirito riunisce ed affratella tutti i critici, dai temperamenti più diversi, e li fa riconoscere tutti della nostra età, vivi, pensanti.

Gli elementi singoli che concorrono a dare l'immagine generale si ritrovano copiosi in ciascuno, ma ognuno li vede sotto l'arco della propria visuale. Nè ciò guasta, chè l'aspetto della figura complessiva risulta e s'indovina dai risultati di ciascun saggio. Il più comprensivo, il più profondo se non forse il più ricco è quello del Croce. Da quella superiore stazione ch'io dissi donde si spazia lo sguardo, egli, da filosofo, sembra sdegni d'osservare le varie grandi o minute accidentalità del piano che gli sta dinanzi, egli ne ritrae solo l'immagine generale, anzi la luminosità diffusa e pacata che l'investe e l'assorbe.

Si sa come usi il Croce nella sua critica.

E' tornata in onore di questi anni, meritamente, la Storia del De Sanctis ove si contiene nel capitolo XIII un'ampia e ben sviluppata interpretazione dell'arte ariostesca, fatta secondo i concetti di un Ariosto poeta dell'arte per l'arte, creatore di un mondo limpido e sereno ove l'ironia, ondeggiando tra la serietà e la burla, dissolve inconsapevolmente il medio-evo e la cavalleria; concetti che erano stati abbandonati ma non mai rifiutati come falsi. Movendo da questo capitolo, dopo aver dimostrato agevolmente l'insostenibilità di tali principi, il Croce, avendo anche rifiutati altri contenuti che sono stati proposti per il Furioso, ritrova il motivo poetico ispiratore dell'Ariosto: è l'Armonia direttamente e ingenuamente vissuta, che sorgeva in lui come sentimento dominante il quale circonfondeva tutti gli altri e li componeva tra loro.

Il termine *armonia* che sorge ad un tratto al principio di un capitolo (il III: — Il sommo amore: l'Armonia) quasi apparso per magica volontà fuori da una ricerca di critica della critica in cui si maneggiano e si sciolgono con delicatezza e agilità meravigliose alcune vessate questioni, sembra far dimenticare l'immagine della stessa poesia. Manca nel saggio quell'indagine profonda dell'animo che solo può far rinnovare la visione dell'arte. Il Croce esamina bensì ciascuno dei sentimenti che compongono la vita ariostesca, ma li rende, così catalogandoli e descrivendoli, astratti, immobili, e non li coglie nel loro vario complesso operare, quando soltanto vivono mossi dall'armonia. Egli vede perciò nell'Ariosto solo un uomo bonario e comune, «senza una ricca e intensa vita che offra problemi rilevanti nel riguardo della storia sociale e morale» di brav'uomo di pover uomo; e non comprendo in qual rapporto sappia porre una così semplice esistenza e una così profonda poesia. E veramente col termine da lui proposto, in cui vede specificarsi nell'animo ariostesco l'amore per l'Armonia cosmica («che è espressione e rappresentazione del reale, del reale che è contrasto e lotta, contrasto e lotta che in perpetuo si compongono... che è molteplicità ma insieme unità» v. Ariosto, Shakespeare Corneille p. 23-24) egli giunge per via filosofica a racchiudere in un cerchio il motivo dell'ispirazione, e giungendovi lo immobilizza; lo isterilisce, sì che nel suo saggio la poesia par mostrata attraverso un impenetrabile velo; essa rimane alla vista degli uomini così nascosta dentro la stessa indagine filosofica, e par muta e sola, quasi incorporea, formata d'una sostanza irreale.

Ma per quel calore contenuto e vibrato, per quella forza posata e tranquilla, eppur possente e vivissima che si sente pulsare nel suo saggio, e particolarmente nei periodi perfetti del capitolo quinto sull'attuazione dell'armonia, noi intendiamo come il termine divenga soprattutto la semplice denominazione del suo sentimento critico di fronte all'Ariosto: sentiamo giustificato il suo dispregio d'ogni indagine particolare, poichè il critico diviene commosso espositore del proprio animo esaltato dal poeta. Il suo senso dell'Ariosto si mostra palpabilmente nel paragone in cui trascorre, portato dalla foga, intorno all'ottave: «Quelle ottave hanno la corporeità ora di floride giovinette ora di efebi ben formati, sciolte le membra nell'esercizio dei muscoli, e che non si affannano a dar prova della loro destrezza, perchè essa si rivela in ogni loro atteggiamento e gesto». Quanto del carattere ariostesco qui si rivela!

Ed è ora di mostrare un carattere comune ai recenti critici, a cui non sfugge neppure il Croce, come ho cercato di spiegare qui sopra: la critica loro si forma attraverso la lettura, con la rinnovata spontaneità che notavo in principio, e s'attua di mano in mano che le onde sorgenti confuse e dilettose dalla poesia si placano in un sentimento unico. Lettori dell'Ariosto trasformati dal suo canto si potrebbero dir tutti i nuovi critici, e questa è una prova ancora della schiettezza e della sincerità con cui si volgono al poeta.

Anche quello che più di tutti, per la natura stessa del suo lavoro doveva frenarsi, e che per gli impegni determinati dalla collezione in cui veniva a porre il suo profilo doveva restare in una equilibrata compostezza, il Bertoni dico, vedi come lascia trapelare da ogni parte il suo senso delicato e squisito; deve affermare che «le figure del Furioso difettano tutte più o meno di profondità e d'intensità senza essere tuttavia inconcludenti nel loro operare», e subito l'immagine di una donna del poema gli attraversa la fantasia. «Fiordaligi no! La sua patetica malinconia non ci abbandona più. E' una creatura fatta d'una sostanza inafferrabile, è quasi un'ombra senza consistenza, non ha note o segni distintivi, non è un carattere, non è un tipo. Non è nulla, eppure è una cosa grande. E' un'effigie senza sembianze del dolore umano. E' una nota dell'eterno poema che ha cantato nel fondo del cuore di un meraviglioso artista». Ecco qui vivente in un punto, una determinazione dell'armonia crociana. Il suo profilo svolge in un quadro netto limpido la vita del poeta lo considera nello opposto forme dell'uomo e dell'artista, e mostra l'uno non così svogato e distratto come suole farlo una certa leggenda divulgatasi sopratutto per merito della storia desanctisiana, ma affettuoso con la madre e i figli, buon diplomatico all'occorrenza; l'altro, (e mi piace ripeter qui una frase carducciana) proprio al contrario di quel che se lo «favoleggia un certo volgo di lettori e critici dozzinali, fantasia sbrigliata e smemorata che si perde negli episodi sorridendo alla stessa del suo smarrirsi in via dietro le sue mille favole», è invece sereno, operoso. E se dovette indulgere a usare alcuna volta di idee meno sicure, noi sappiamo che il Bertoni così fece perchè il pubblico fosse informato di tutto quello che allo stato presente importa sull'Ariosto; e come modificare diverse cose, quando mancano gli studi che costano indagini lunghe pazienti, spesso infruttuose, quando su tanti problemi regna ancora tanta incertezza? Per me voglio ricordare che non posso vedere il suo profilo scompagnato dall'altro recente volume di lui intitolato «L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara».

Se il Bertoni lealmente accetta il principio critico crociano dell'armonia nell'esame del Furioso, e lo applica finemente come s'è visto, il Nardi in un saggio ch'ebbe il premio nel «Concorso del Saggio» indetto dalla Rivista d'Italia, vuol distaccarsi dalla conosciuta forma di critica, e ne vagheggia una sua impressionistica, psicologica mescolata di velleità storico artistiche che mi paiono fuori luogo. Accenno alle parti che iniziano e chiudono il saggio, e alla disinvolta leggerezza diffusa in esso, che può tralignare se non ben infrenata, in superficialità. Il Nardi sente, come tutti l'unità grande dello spirito ariostesco e della sua creazione artistica, e intende pure che nella così detta ironia sta qualcosa di maturato e profondo, ma non sa distaccarsi, tanto grande è l'influenza che esercita su di lui il De Sanctis, da quei preconcetti di cui era già stata dimostrata la fallacia nel precedente saggio crociano. Il Nardi, riconoscendo che la coscienza dell'insania universale sta a fondamento dell'arte ariostesca, ho inteso, lodevolmente, di specificare la più intrinseca qualità dell'armonia del Croce: ma se così facendo, ridà valore ad alcuni motivi sentimentali dell'Ariosto, come quello dell'amore che necessariamente si tramuta in follia, e dell'altro sulla *vanitas vanitatum* delle cose (che si rispecchia secondo lui, nella descrizione del mondo della luna), se trattando della composizione del Furioso non segue la solita traccia segnata dall'autore nella protasi del poema, e cerca di portare in primo piano, episodi ricordati solitamente come secondari (egli si ferma demente dicendo che per l'Ariosto l'arte, così come gli amori, gli onori, le ricchezze i favori, è vanità, sogno ad occhi aperti, e sostenendo che il poeta ride della propria insania. Ora è superfluo avvertire che se così fosse, se l'Ariosto credesse insania la propria poesia, non che un'ottava, non avrebbe potuto neppur scrivere un verso.

Se è lodevole nel Nardi il senso della necessità di guardare con occhio più limpido e più comprensivo a tutta la grande materia del Furioso, è invece riprovevole quella certa preziosità e fiacchezza di sentire, eredità di anni recenti, ma ben passati, con cui si raffigura la vita del poeta: essa fa sentire l'incertezza di uno spirito ancor ondeggiante e non ben incamminato sulla via nuova.

Ciò mostri quanto sforzo costi oggi il liberarsi da le vecchie spoglie. Del resto quello della vita dell'Ariosto è un gran problema, che si collega, a mio giudizio, all'interpretazione del Furioso assai più strettamente di quel che non paia comunemente. Io penso anzi che finchè non si deciderà sulla natura del carattere ariostesco, rimarrà sempre una certa dubbiezza nell'esame dell'opera artistica.

Il Momigliano nel suo studio «La realtà e il sogno nell'Orlando Furioso» ha sentito questa necessità del rapporto tra vita e poesia, ma figurandosi il poeta come «un onesto e blando egoista che conosce le miserie della vita e cerca non di superarle ma di starne lontano» pensa che nel poema «scarseggi il dramma umano e quasi dovunque vi sia più movimento e luce che vita, e concentrata potenza di sentimento». Egli è perfettamente conseguente. La qualità massima della poesia ariostesca è la mobilità; la labilità un'inestinguibile voglia di sempre nuovi spettacoli. E poichè «gli mancano assolutamente le convinzioni sulle quali s'impernia una vita — malinconiche, tragiche, eroiche —» avviene a lungo andare che «dentro quegli incanti trovate qualche cosa di povero e di superficiale: la relativa futilità del fantasticare» e si finisce per avvertire un ristagno una immobilità che rallenta l'attenzione. Ho voluto riportare queste frasi perchè sono indice di una falsa posizione presa nel considerare l'Ariosto. Il desiderio della vicenda umana palpitante, della passione viva, dello psicologismo, e le stesse sue qualità di critico (la leggerezza, la scorrente agilità del suo stilo) cui è superfluo dar lode hanno indotto il Momigliano a dei giudizi che paiono svalutare l'Ariosto. Certo egli è andato involontariamente troppo oltre in alcune affermazioni (come là dove avvicina gli esordi dei canti del Furioso alle ariette del Metastasio) e s'è forse lasciato prender la mano dalle immagini che scendendogli troppo rapide a infiorare la sua prosa impoveriscono il suo giudizio, ma qualche ragione dove pur esservi in quel sentimento che molti provano «del noioso ed importuno interrompimento degli episodi» dopo una continuata lettura del poema, e se esso deve essere ricercato in un difetto intrinseco alla creazione, e non creduto conseguenza di una qualità dell'anima ariostesca, ha ben fatto il Momigliano ad avvertire francamente che alcune volte la materia del Furioso ci diventa estranea e par futile cosa.

Se egli mal sa raccogliere la grande maestà del poema, con la sua critica fatta di finezze, tutto artistica, riesce benissimo a rendere i momenti particolari, il succo degli episodi ariosteschi: così appare in quell'articolo: «Le tenzoni del «Furioso» e la morte di Rodomonte» «*Leonardo* maggio 1927), fresco nitido brillante, degna anticipazione di un prossimo libro sull'argomento.

Ognuno dei critici essendo spontaneamente portato a ristudiar l'Ariosto, conserva i propri caratteri naturali, acuendoli magari nello sforzo, ma non snaturandoli; così l'Ambrosini nel suo saggio ariostesco (che è forse il più profondo e significativo tra quelli di cui consta il suo libro) può espandere la sua natura studiosa e sottile nell'esame di tutte le delicatezze dello stile ariostesco, e rileggere ogni ottava notando con commossa cura quelle grandi e piccole gioie, quelle sapienze poetiche onde è composta. Egli è ben stato definito: critico umanista.

Ma la sua critica non si svolge solo all'analisi dei particolari, e vuol essere una vera e propria introduzione al Furioso. Egli che ama avvolgere e quasi circondare la poesia sondandola da tutti i lati, senza volerla mai stringere in una netta determinazione, tende qui invece a indicare con l'esame della figura d'Angelica, la caratteristica limpida e intera dell'arte Ariostesca. Il modo com'egli mostra lo sfumar delle passioni e del dramma, dell'alleggerirsi continuo, rinnovato delle tinte e delle ombre nella trama variatissima del poema, è sottile, e quel che più conta, vero; e i personaggi, e le figure che dir si voglia, rimangon vivificati anche in lui dal suo sentimento, come quando dello svanir del carattere d'Angelica tra le immagini entro cui passa, tra le similitudini entro cui si riveste, dico dopo ch'ella s'è tramutata e

(1) Giulio Bertoni: *Lodovico Ariosto* - Roma, 1925 - (*Profili* - Formiggini N. 76).

(2) Pietro Nardi: *Ariosto* - "Rivista d'Italia" 15 Marzo 1926.

(3) Attilio Momigliano: *La realtà e il sogno nell'Orlando Furioso* - "Giornale storico della Letteratura Italiana" - Vol. LXXXV (a. 1925) pag. 268.

(4) Luigi Ambrosini: *Teocrito, Ariosto, minori e minimi* - Milano Ed. Corbaccio 1926.

nascosta: »... e non resta dov'è passata che un movere agitato di fronde e un po' di panico stupore fra giuochi d'ombre e fruscio».

Ma commentando la situazione del canto I in cui si trova Sacripante, ben *definisce* la legge della perpetua volubilità ariostesca (pag. 228: «Egli non è tanto un carattere, quanto una figura dell'uomo prima arriso e poi con la stessa facilità irriso dalla fortuna, al paro di tanti altri. Il poeta non vuole approfondirti il dramma di un'anima, ma darti la rappresentazione figurata di uno dei tanti contrasti della vita, di uno de' tanti scherzi della sorte. L'arte del Furioso è piena di queste significazioni ideali, ribocca di un vario e meditato sentimento della vita quale essa appare contemplata dall'alto, da una sfera superiore alle passioni, quasi da quel mondo della luna, dove s'accolgono tutte le vanità, che sono in terra». Queste sono parole risolutive, che indicano la via da percorrere nello studio ancora in gran parte nuovo dei personaggi e degli episodi ariosteschi. E speriamo che vi si ponga lui medesimo in un libro dal disegno diritto, ove rifiuti tutti quegli allettamenti dei bei versi (e son tanti nel Furioso!) che l'attirano e lo sviano a volte come ammalianti sirene.

A questo punto è giunta la critica ariostesca. Se ci volgiamo indietro, se rileggiamo oggi ad esempio il De Sanctis, a qual lontananza ci accorgiamo d'esser da lui. Egli ci ha molto aiutati; con un colpo d'ala ci ha sbalzati dai bassi pieni della critica grammaticale, retorica, all'aria aperta e pura delle sostanziose idee; e molte sue geniali intuizioni stanno a fondamento della nostra moderna interpretazione del Furioso. Non quelle ch'egli riteneva fondamentali; esse involgono errori teorici che noi sentiamo derivare da uno speciale stato d'animo (bisogna dirlo!) d'incomprensione delle intrinseche qualità dell'Ariosto uomo, che favorì anche il permanere in lui di certi concetti teorici fallaci.

Le sue conclusioni, presentate con un'arte così ingannevole, sono dotate di tale autorità, che riesce difficile sottrarsi ancor oggi ad esse; eppure si deve, che è impossibile ormai pensare all'Ariosto come ad un leggero cantore di favole vaghissime, ad un autore di ottave meravigliose e splendenti di armonia, ma senza sostanza, ad un uomo felice e lontano che non seppe il dolore, estraneo tutto alla nostra operosa umanità, senz'alcun eco che risponda dai nostri cuori alla sua voce sonante. Io penso che debba ritornare presente e operante in noi la piena e feconda tranquillità ariostesca: non v'è forse qualche segno propizio nell'aria?

GIORGIO DE BLASI.

L'UOMO KANT

(1) *J. Heller:* »Kants persönlichkeit und Leben» Berlin, P. Verlag.

Fu veramente Emanuele Kant quel ligneo puntuale frigido personaggio, macchina perfettissima, che siamo abituati a trascurare, quasi piccola ombra, nella luce della sua grande opera?

O non invece un uomo che congiunse in sè due caratteristiche del filosofo: l'avventuriero e l'asceta?

L'uomo dagli occhi azzurri accesi di bontà; il savio bambino dalla delicatezza di sensitiva, dalla impersonalità eroica, il curioso lettore di viaggi, l'entusiasta contemporaneo della rivoluzione francese, che faceva delle miglia a piedi per andare incontro alla diligenza che portava i giornali colle notizie? Eccolo — uomo, e non solo filosofo — vicino a Socrate e a Spinoza nell'amore alla verità, nel culto della ragione, nel severo dominio di sè. Nè liberale nè socialista, ma oggettivamente impersonale, sulla disinteressata ricerca della verità, nell'imperativo fondamentale: non mentire. A cui una sola eccezione è possibile: il silenzio. E il silenzio compare appunto fra gli elementi caratteristici della personalità del Kant: il riserbo, che non è timidezza, ma risoluta aderenza al dovere di servire la verità. Come non debolezza è la modestia di Kant, ma piuttosto coscienza di sè e senso morale, in coerenza anche questa volta coll'impulso fondamentale del suo essere, il tendere alla conoscenza teoretica; la modestia, per cui preme al pensiero della possibilità che le sue lettere vengano un giorno pubblicate: modestia? O non piuttosto il tragico orgoglio della vetta che è sola?.

Di chi, se non dell'uomo Kant, la genialità viva e faticosa e appassionata che vibra nel sistema del filosofo? — »Nulla è meno savio e meno filosofico che voler savia e filosofica tutta la vita», è in realtà un pensiero kantiano non meno che leopardiano, se nel «saggio sulle malattie mentali» Kant stesso potè dire: «chi è senza follia è un saggio. Forse un saggio simile lo si potrà andare a cercar nella luna; forse lassù si vive senza passione e si ha ragione infinita. Chi è insensibile viene dalla sua stessa stupidaggine assicurato contro la pazzia; ma agli occhi del volgo ha l'aria di un saggio. Pirrone, vedendo su una nave in burrasca un porco che, mentre tutti si dibattevano angosciati, mangiava tranquillo nel suo truogolo, disse: «così dev' essere la calma di un saggio».

Certo non fu questa la opinione definitiva del vecchio Kant, ma indica nel giovane Kant piena partecipazione allo Sturm und Drang in fervore di entusiasmo e sensibilità.

Fortissima dovette essere in lui l'emotività interiore, a cui fa esteriormente da velo il ritegno della nobilissima natura; riservatezza che è in difesa concessa appunto alle anime più delicatamente impressionabili: i temperamenti melanconici, che, secondo la scienza del tempo, Kant stesso studia con interesse, distinti dai sanguigni. Quindi il senso del sublime, fedeltà, silenzio, libertà, sincerità. — E insieme amore alla vita: interessi ai problemi della medicina, al prolungamento della vita umana, amore ai bimbi, alla musica gioconda, al banchettare cortese, all'arguzia: così che il modesto e appartato professore di Konigsberg non è poi tanto lontano dal diplomatico contemporaneo di Federico II.

Altre vicende furono le sue: una fanciullezza in un'atmosfera di pietismo pedantesco e fanatico; una giovinezza di pedagogo, legato sempre alla cittadina natale e ai doveri dell'insegnamento, a cui non lo portava certo l'entusiasmo di Rousseau, una continua lotta con le condizioni economiche insostenibili, per cui dovette una volta vendere i suoi libri e tener dalle 34 alle 36 lezioni settimanali nella università locale, e poi fare insieme il bibliotecario e il direttore di museo (che voleva poi anche dire il cicerone nel medesimo: e ci rinunciò); isolamento spirituale e sociale in tragico contrasto col suo idealistico bisogno di amore (: il Copernico rivoluzionario dovette accontentarsi del piccolo mondo di professori, commercianti, ufficiali e signore di *provincia*); lotta interiore, passione, creazione; e poi irrigidimento e meccanizzazione e lontananza dalla vita, in una melanconica speranza di riposo e di pace, con amarezza esperta di delusioni, in insanabile dualismo fra il corpo e lo spirito, fra la sua fredda vita di scapolo originale e il suo amore per l'umanità nell'idea; e infine gli anni in cui non fu che il «candidato alla morte», il «bimbo», umiliato, appunto lui, nella sua ragione e la fine lenta e le ultime parole: «va bene».

* * *

(2) *Der Alte Kant.* Herausgegeben von Arthur Buchenau u. Gerhard Lehmann. Berlin u. Leipzig 1925. Verlag v. Walter de Gruyter u. C.

Alla morte uno dei commensali di Kant degli ultimi anni pubblicò nel 1804 un ingenuo scritto col titolo «ultime manifestazioni di Kant». Il buon Hasse, professore di lingue orientali e di teologia a Konigsberg, si guarda bene dal penetrare le dottrine del filosofo, è solo tutto preso dalla venerabile figura dell'illustre vecchio e con semplicità davvero commovente di candore si limita alla propria grande soddisfazione di essere stato suo commensale e intimo negli ultimi tre anni di vita, e alle cose cadute sotto la sua minuziosa osservazione. Gran gioia di questo bravo teologo orientalista provinciale avrebbe avuto Anatole France! Ed è forse un senso di saggia e intelita ironia che ce lo fa sopportare, anzi quasi amaro anche quando si dilunga a raccontarci accanto allo olimologio di cui Kant si compiaceva le correzioni che egli avrebbe creduto utile apportarvi, o trovando qualche cosa di ozioso e di vuoto nel «cineres mortales immortalis Kantii» insiste perchè si corregga in «mortalia immortalis Kantii», ma - aggiungeva - «chacun à son gout».

Quanto ai particolari che racconta, si può giurare che non sono parto della sua fantasia, ma, poveri poveri, allineati lì con scrupolosa coscienza, compongono un quadro di tristezza immensa, non certo meschino nè indegno del filosofo, per chi almeno sappia guardare la tragica verità che il filosofo è pur creatura umana a cui tanto più è crudo il limite umiliante del corpo e della vita. E se coi giornali del tempo ci indigniamo che la casina di Kant alla sua morte fosse comprata da una birraria »Au Billiard royal» non partecipiamo del loro sdegno contro il buon Hasse che ci descrive la casa silenziosa che parrebbe vuota, se non fosse il buon odore di cucina e il cane e il gatto della cuoca; e ci fa vedere il salotto dalle pareti a calcina, povero, col sofà e le sedie coperte di tela e l'armadietto con un po' di porcellana, uno scrittoio e una »consolle». E lo studio che per entrarci bisognava bussare alla porticina disadorna e ti batteva il cuore e di dentro sentivi: avanti! Due tavoli qualunque, un sofà, qualche sedia, un cassettone con su un piccolo specchio e i due oggetti più importanti e consultati: barometro e termometro. Ma c'era un lusso qui: le tendine di seta verde alle finestre dai vetri a piccoli riquadri, su una seggiola di legno, davanti al tavolo da lavoro, il vecchio ottantenne; e quando i commensali giungono, si alza e va loro incontro fino alla porta: sereno, con occhio vivace e fare amichevole.....

Il 7 febbraio 1804 i commensali al tavolo del vecchio scapolo si radunarono per l'ultima volta: dopo una cucchiaiata di brodo, il servo dovette riportarlo a letto «Allora vedemmo il suo povero scheletro: il corpo svestito sprofondò come nella tomba», e continuarono, lì, a parlare del suo stato, e Lui parve capire e le ultime parole che fece udire furono: «proprio così». Il 12 febbraio alle 11 era spento.

Il librettino contiene poi — a riprova del quadro lasciatoci dal Hasse — un anticipo sulla pubblicazione definitiva del opus postumum: i foglietti cioè delle notizie personali. Il cibo del giorno, la lite della cuoca col servo («Homo homini lupus», aggiunge a questo proposito di sua mano il vecchio filosofo); »il mio anno di nascita è il 1724 22 aprile»; la coperta di lana necessaria conduttrice di calore; giorno di penitenza come giorno di riparazione, non solo di purificazione: se hai rubato, rendere, non solo pentirti.

La vita di Kant, dicono, non ha vicenda, non ha interesse, non ha tragedia: e quale più grande umana tragedia si può pensare davanti a questo foglietto che ci vien dato in facsimile? E' un invito a stampa del 22 maggio 1801 a una cerimonia in onore di un defunto illustre. Lì sopra la calligrafia fitta e sottile di Kant, quasi illeggibile: «L'essere supremo è: quello che sa tutto. Che vuole tutto ciò che è bene» — »Coma vigil: una continua insonnia» — «Nell' 86° anno di età, poichè è passato il 76 e anche il 77» «gonfiori alla bocca dello stomaco» «Da far dipender dai fenomeni del cielo stellato. E anche questo è (sic) solo fenomeno o realtà» «La teoria dei crani a Vienna, una filosofia» »Xenien, doni di un ospite» «tagliarmi alcune penne».

A lungo ansiosamente dovette nel caos della sua ragione nella limitazione delle sue forze attendere la morte e nel 1803 diceva ai commensali: «La vita mi è di peso: sono stanco di portarla. E se questa notte l'angelo della morte venisse e mi chiamasse, alzerei le mani al cielo e direi: Dio sia lodato!»

E. S.

Letture

GIUSEPPE GANGALE: *Calvino* (Collezione di Storia, Religione e Filosofia. «Doxa» editrice, Roma).

Settanta pagine d'opuscolo, vigorose ed accorte, una figura e una vita appena disegnate, ma con senso di volontà e padronanza assoluta: un insegnamento largamente discusso e accettato. In iscorcio, il profilo del riformatore che il Gangale ci ha dato, si presterebbe a esser visto e *classificato* così. Ma si farebbe torto, mi pare, affrettando e serrando il giudizio sopra di esso, alla degnissima moralità che lo ispira.

Nessun dubbio, anzitutto, che il suo *Calvino* l'autore lo abbia pazientemente ricercato ed amato. Ha un'insistenza premurosa nel disegnare il protagonista, una seria ammirazione per la «fede intellettuale, senza isterismi, senza effusioni mistiche» del riformatore francese; ne segue la vita, tra gli interiori affanni sicura, come si segue una magnifica realtà; ma, per me, confesso che di tale attaccamento sentimentale ed umano non so' scorgere una coerenza precisa con l'aspra razionale fede calvinistica. In fondo con questi *contratti si consente* troppo: vedo ancora (ed è forse effetto della necessità di presentare un autore in termini nuovi) troppo spettatore nel credente studioso, un po' soverchia l'indulgenza alle simpatie per il bel dramma.

Perciò, per la forza e la coerenza e l'abbondanza, a questa prima parte (la Storia) preferiamo la seconda (il Sistema), ove, restando nello spirito del maestro, si agitano problemi ancora attuali, si discute e si aggiorna. L'autore ha visto ben chiara la forza rivoluzionaria e attivistica della predestinazione calvinistica; accettarla fino in fondo è assumere, senza coscienza di merito, e perciò senza l'anarchica passione di sè, la propria funzione nelle contraddizioni della vita; il comando è «agire fino in fondo alla nostra vocazione per trovarla», con la coscienza che «anche la libertà è un mezzo del piano provvidenziale, un aspetto fenomenico di una obbligazione interiore, che si dissolve nel piano noumenico dove unica realtà e libertà è Dio».

L'aspra, realistica forza di contraddizione del calvinismo nei problemi dell'arte della scienza del lavoro, nel teorizzare la divina legge (creata perchè Dio «quos iam ante sua gratia iustificavit, exerceat» e la fede, i sacramenti (i segni del nuovo patto) non è meno efficace, nè meno acutamente osservata dall'autore. Ma urge concludere. Le ultime pagine del libro son piene appunto di questa costante ricerca di una conclusione. Contraddizione calvinistica e l'altra che la moderna filosofia laica ha posto come «molla metafisica suprema»; Calvino e il pensiero posteriore.... qual'è il rapporto? Dove la conciliazione? Calvino «non risolve in sè la storia, come Cartesio non la risolve»: pure, rovesciati i termini, la sua vitalità la ritroveremo in Kant» non soltanto nel Kant agonista della volontà morale e pura e senza meriti, ma anche e soprattutto nel Kant teoreta della tragica contraddizione espressa nelle antinomie della Ragion pura.», «mentre, in fondo, contrasterà ineluttabilmente alla dialettica hegeliana «contraddizione addomesticata di cui si vede fin da principio come va a finire un fiume dipinto».

Tale critica allo Hegel nel motivo che la determina è perfetta. Confesso però che quando penso la contraddizione (come credo vorrebbe l'autore) come «affermazione immanente della trascendenza di Dio e della sua vittoria» vedo un quadro più grandioso non meno dipinto; e ripenso allo *spettatore* di cui ho parlato. Il problema *vuole una soluzione;* lo riconosce il Gangale; al quale intanto può ben andare un grazie per quel che ha fatto e, con gli amici, conta di fare, per «ristabilire il valore cristiano e calvinista della contraddizione» nel fosco dei compromessi contemporanei.

ALDO GAROSCI

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
SOCIETÀ ANONIMA UNITIPOGRAFICA PINEROLESE

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: CASELLA POSTALE 472 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1927 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno IV - N. 11 - Novembre 1927

Equivoci e chiarimenti sul romanticismo

Un panorama del mondo letterario contemporaneo non può prescindere a nessun costo dalla determinazione e dalla valutazione del problema romantico. Vane le speranze arditamente concepite dai neo-classici di seppellirlo onoratamente; vana la presunzione degli storiografi di averlo definitivamente chiarito e classificato e risolto; vana infine la baldanzosa protesta dei « novecentisti » di volerlo solennemente ignorare. Dai sarcofaghi istoriati, dalle pagine degli *in-octavo*, dalle tenebre dell'ignoranza esso grida la sua vitalità. E poichè in tempi di avvizzita maturità e di sofisticheria incipiente le questioni critiche vengono a far parte della stessa coscienza artistica, un problema di quel genere interessa la poesia non meno che la storia e la filosofia. Anche il puro artista e il puro letterato sentono il bisogno di accoglierlo e di accomodarlo in un cantuccio del proprio paesaggio mentale, dove se è possibile, stia abbastanza quieto da non disturbarli quando lavorano.

Siamo, veramente, sommersi dalle discussioni e dalle soluzioni dell'enigma, specie in questo anno di celebrazione del centenario del romanticismo francese, del Manzoni e del Foscolo. Ma proprio l'inondazione ci spinge a cercare qualche punto fermo, qualche isoletta non natante che permetta di vedere un po' meglio le cose: anche se abbia l'ingrata apparenza di toglierci dalla corrente viva, di relegarci nel dottrinario esilio dei malcontenti.

Primo equivoco: l'uso e l'abuso del termine stesso di *romanticismo*. Tutto ciò che non è classico, si denomina senza restrizione romantico: e sarebbe, si badi, già una specie di definizione abbastanza logica e convincente, come tutte le definizioni di carattere negativo. Se non fosse che, poi, si scopre che nel classicismo «rettamente inteso», ovvero nel neoclassicismo, c'è tutto quello che di buono potrebbe aver portato il romanticismo classico: e allora si comincia a non capirne più un acca. Svoltiamo una cantonata, e troviamo che romanticismo si chiama, con un semplice passaggio di tono, tutta la cultura postclassica, a partire dal cristianesimo come prima rivoluzione romantica contro la signoria dell'intellettualismo e della pura forma, o addirittura a partire dal dionisiacismo antiapollineo. Una svolta ancora, e l'etichetta romantica si trova applicata, con ampi fregi e motivi ornamentali, al barocco e al rococò, alla *Nuova Eloisa* e al *Giovine Werther* (per non dire dello *Jacopo Ortis*), al sansimonismo e al neoguelfismo, insomma alle porte più disparate. Un viaggio nel paese del romanticismo, secondo le guide già compiute della storiografia contemporanea, conduce a disegnare una carta geografica assolutamente caotica, con un mirabile intrico di frontiere e un maraviglioso mosaico di pezzi gialli, rossi, azzurri, bleu, rosa, porpora, violetti, arancione che può far la gioia di più di un pittore futurista. Nessun trattato di Aquisgrana potrà mai metter la pace in una simile Europa. Ma i suoi legislatori fanno come il Rosmini quando giocava a scacchi (secondo una felice notazione del *Diario* del Bonghi), che appena notava un errore dell'avversario, subito gli si ciulava sopra come un nibbio: e così questi filosofanti a tutti i costi pescano, con l'aria di puri metafisici, nel torbido della storia.

Secondo equivoco: la definizione del romanticismo da punti di vista pratici, vale a dire morali e politici. Romanticismo diventa sinonimo di moralismo, o di moralità nuova e intima; sinonimo di neocattolicismo; sinonimo infine di liberalismo religioso e sociale. E pazienza per la sinonimia, che potrebbe aiutare a comprendere la natura di certi movimenti spirituali; ma il guaio è che si passa dalla sinonimia all'identificazione, col risultato di restringere in misura così spaventosa i confini della regione romantica, da non potervi più coabitare poeti e pensatori strettamente contemporanei e compaesani. Nè vi è torto più grande che si possa recare alle idee fondamentali del romanticismo: poichè, rinchiuso nei confini di una moralità più o meno provvisoria, esso perde precisamente quel che di più proprio e di più grande ha mai posseduto, che è il senso dell'infinito. Eppure ancor oggi vediamo recentissimi movimenti letterari e culturali, come l'europeismo (viziato esso stesso dal predominio di motivi extraestetici e puramente pratici), nutrirsi di questa interpretazione in diciottesimo dell' epoca ro-
bandiera.
mantica e intesserne addirittura una grigia

Terzo equivoco: la pretesa di poter scindere nel complesso movimento romantico la filosofia dalla poesia, — quando proprio il romanticismo insorse a rivendicare l'unità della vita spirituale e a cercare di ricostituirne la trama spezzata o contorta dal classicismo: o di sostituire alla filosofia peculiare del romanticismo idee e sistemi che semplicemente le si posero a fianco e ne trassero alimento per ringiovanire. Tendenza pericolosa, e a doppio taglio, perchè una volta saltate certe barriere poste dalla storia e postulati e dal buon senso non si sa dove si vada a finire. Così un critico italiano di acuto ingegno e di fine gusto come il Galletti potè per un certo tempo, identificando il genuino romanticismo col manzonianismo, sostenere la tesi dell'assurdità e della mostruosità del romanticismo germanico. Quando è chiaro che, restando salvo il carattere originale e indispensabile del manzonianismo, tutto quello che esso ha di romantico si ricollega facilmente al romanticismo originario: e che i romantici del *Conciliatore*, pur assumendo una personalità artistica e culturale tutta italiana, si chiamarono romantici per le loro parentele letterarie di oltr'Alpe, alla cui determinazione il Galletti stesso ha notevolmente contribuito.

La sequela degli equivoci potrebbe continuare. Tanti sono, che con grande agevolezza il Croce, con quella sua peculiare capacità di sgombrare vigorosamente dall'aia le cose ibride e incerte, potè dimostrare che una definizione del romanticismo è impossibile e che in fondo un romanticismo come blocco unitario europeo di idee e di opere e di movimenti non è mai esistito. E invero come assimilare il romanticismo classicheggiante, umanitario, illuministico degli inglesi all'idealismo magico di Novalis e di Tieck? come affratellare in via immediata *Réné* e Renzo Tramaglino *Corinne* e la Monaca di Monza? se non per via di rapporti evidentemente secondari e non essenziali. I quadri paralleli di svolgimento così del preromanticismo come del romanticismo nei vari paesi europei, — quadri ancor di recente ricostruiti con molta chiarezza da Paul van Tieghem, — accrescono l'incertezza per il tumulto delle date. Qual è, per esempio, il vero romanticismo francese, quello del 1808 o quello del 1927? E si arriva facilmente a una confusione babelica.

La confusione comincia a schiarirsi quando si rifletta che in genere la radice di tutti questi equivoci è l'equivoco fondamentale in cui rimane presso la maggior parte degli storici e dei critici il concetto di modernità, o se si vuole, la distinzione fra l'antico e il moderno. L'incertezza predominante intorno a una distinzione di tale importanza fa sì che si vada in cerca del contenuto più ricco possibile per nascondere l'intima vacuità del concetto: e si trova infatti abbastanza comodo adagiarsi nel ricco letto dell'idea romantica. Ma proprio l'idea romantica non si può vedere nella sua giusta luce se prima non ci rendiamo conto del clima storico in cui è nata e cresciuta vertiginosamente, cioè del clima moderno. Il Farinelli, forse unico sin qui dei critici del romanticismo, ha avuto il gran merito ai miei occhi di scoprire questa necessità e di fare del problema così impostato la premessa critica del suo *Romanticismo latino* (Torino, Bocca, 1927) e di illuminare così in modo sicuro il suo avventuroso pellegrinaggio per le terre della poesia romantica. Un poco di simil merito spetta anche al *Baretti*, che sempre ha cercato di raggiungere e di indicare una posizione precisa secondo questa linea.

Molto invero di quanto si attribuisce al romanticismo è caratteristico senz'altro della modernità. Concetto dello spirito come sviluppo e creazione, in contrasto con la teosofica e la metafisica degli antichi; principio della soggettività e della certezza in opposizione all'ideale della oggettività e del vero non certo; affermazione del valore dell'uomo, signore della natura; primato della volontà e della vita attiva, contro l'ideale della pura contemplazione; trasformazione dell'intellettualismo naturalistico in razionalismo umanistico; liberazione della poesia dalla retorica, della fantasia dalla tirannide dell'intelletto; celebrazione e attuazione del progresso sopra la stasi, dell'infinito sopra il finito; personalità, libertà, individualismo.... Tutto questo, e altro ancora, è semplicemente modernità, non romanticismo; tesoro spirituale di un'êra nuova della storia umana che ha principio col Cristianesimo e che non è ancora, per buona ventura, giunta a termine. Senza dubbio, quest'epoca non si è delineata, nè i suoi principî si sono affermati da un giorno all'altro. Con Gesù e Paolo il concetto dello spirito, con Agostino l'intimità del vero, con i Comuni l'economia borghese, con Tommaso d'Aquino e Dante la riforma dell'intellettualismo, con l'Umanesimo il valore dell'uomo, con la Riforma e la Controriforma la nuova moralità, con Copernico la nuova astronomia, con Galilei e Newton la nuova fisica, con Cartesio la soggettività del conoscere e la supremazia della ragione: ciascun principio ebbe la sua data di nascita, come aveva avuto la sua gestazione. E ognuna di queste date, relativamente a quel principio, può essere la data storica della modernità. Su tutti i tempi, da Cristo in poi, s'agita per altro il gran dramma della personalità e della libertà morale, il più schiettamente moderno di tutti i valori con cui si collega.

Ora, nel Sei e nel Settecento, questa complessa e ricca atmosfera dello spirito moderno era in sostanza creata. Un intenso fervore di idee e di opere, come prima non si era mai sperimentato, permetteva di considerare orgogliosamente barbarie e Medio-Evo la lenta e sicura opera dei secoli che avevano preparato i nuovi tempi, di scalzare definitivamente l'autorità degli antichi, di giudicare insussistenti o illusorii gli ostacoli che la stessa umanità poneva al suo progresso. Ma, s'intende, i risultati raggiunti erano ancora in realtà discutibili e modesti. Le idee madri, i problemi tipici su cui s'impostava tutto l'edificio della modernità erano ancora le idee e i problemi degli antichi: rinnegata ogni giorno, ogni giorno la classicità risorgeva nei figli ribelli. Le singole correnti novatrici, campo per campo, avevano pur sempre davanti a sè vasti ruderi da abbattere per poter ricostruire: e il loro più sicuro rifugio erano tuttavia quei ruderi, nei momenti dell'incertezza o della disperazione. Che se là religione, la morale, l'economia e la scienza potevano dirsi abbastanza rinnovate e rifatte per non temer alcun pericolo da una simile condizione, non così poteva dirsi per l'arte, per la filosofia, per la politica. La coscienza di questo rischio e della necessità di uscirne per salvare definitivamente le sorti dello spirito moderno, generò alla fine del Settecento tre rivoluzioni: la rivoluzione francese, la rivoluzione kantiana, la rivoluzione romantica. La grande avventura della rivolta al passato, dell'incendio delle tradizioni, del balzo nel vuoto, fu tentata una volta ancora con energie di inaudita violenza. Condensata in un cinquantennio, dentro termini ristretti, esplose una delle più brusche variazioni della storia umana. E l'esplosione fu così violenta e demolitrice, che a tutt'oggi il paziente lavoro di riassestamento, di riordinamento e di sintesi immediatamente ripreso dall'umanità europea non è ancora giunto a risultati soddisfacenti: tanto da giustificare la fervida nostalgia del passato in molti intelletti, e da autorizzarne più d'uno a dubitare se uno sforzo prometeico sì grande come quello a cui si abbandonò tutto l'Occidente fra il 1780 e il 1830 non abbia per avventura segnato l'inizio di un indebolimento fatale e di una irrimediabile decadenza.

La rivoluzione francese si appropriò senz'altro il merito di tutto il secolare travaglio della politica moderna; e la filosofia kantiana si impossessò di una già matura elaborazione di principi speculativi; il romanticismo, filiazione diretta del kantismo, si impadronì di tutto quanto il flutto della modernità che traboccava per la breccia aperta dallo spirito rivoluzionario. Kantismo e romanticismo (posto che non si possono storicamente disgiungere) stabiliscono in modo definitivo i principî della soggettività del conoscere, dell'universalità della ragione, della libertà dello spirito; dànno nuovo nascimento al senso della storia; riformano l'estetica, il gusto, la tecnica letteraria in conseguenza di quei principî; portano il problema della personalità umana e della libera individualità a un punto di sviluppo così alto che potrebbe già dirsi una soluzione. Tutto il rimanente multiforme bagaglio del romanticismo o è derivazione secondaria di questo nucleo centrale (e le derivazioni sono sempre varie e contingenti) o è di origine indipendente dal romanticismo ma in esso ha preso vita e luce più intensa e ne ha seguito così le fortune. Di questa seconda specie, a mio modo di vedere, è ogni specie di contenuto e di indirizzo poetico attribuito o riferibile al romanticismo: come per esempio l'amore dell'esotismo, o il sentimento della natura come vita profonda, o la interiorità della lirica, o il culto della biografia, o l'egotismo di tipo byroniano, o la magica esaltazione della fantasia — e via dicendo. E soprattutto della seconda specie sono le grandi opere poetiche nate sotto l'insegna romantica. Perchè la poesia e i poeti sono essenzialmente nel regno dell'individualità, e sempre restano distinguibili dal clima in cui nascono e di cui si nutrono. Sarebbe anzi curioso, sebbene di queste ironie la storia umana non sia avara, che proprio il romanticismo esaltatore della libera individualità si fosse in pratica manifestato come la più gigantesca irregimentazione di ingegni che mai sia stata concepita. E nessuno più degli stessi poeti romantici si sarebbe meravigliato se qualcuno avesse loro detto che la poesia in cui cercavan di dare tutti sè stessi era l'espressione di un platonico sistema di idee di valori e di temi. L'irregimentazione del romanticismo come sentimento, passione e poesia è stata in realtà fatta dall'inguaribile classicismo della storiografia accademica. Abbiamo chiamato, ciò nonostante, e continueremo a chiamare romantica questa vasta e concreta materia di storia e di critica: ma solo in quel senso relativo che si è chiarito. E meglio varrebbe, se non fosse invalsa tale abitudine, usare attributi più ampi come « moderno », o più ristretti e conformi ai singoli casi.

Si dirà che in questo modo il romanticismo si riduce a un campo così ristretto e idealmente semplificato da impoverirsi in modo impressionante. Ma chi può pensar questo non ha invero alcuna conoscenza sicura dei principî romantici e della loro intima ricchezza. La lettura di qualche interpretazione sicura e profonda (come son quelle del Farinelli sul romanticismo germanico e latino, del Seillière e del Souriau per il romanticismo francese, del Saintsbury per il romanticismo inglese, del Walzel per il romanticismo tedesco), o addirittura la meditazione diretta dei grandi testi della poetica romantica (come il *Corpo di letteratura drammatica* dello Schlegel, *De l'Allemagne*, il *Sartor resartus*) basta per convincere che dal solo principio della soggettività del bello e della libertà della fantasia creatrice può essere tratto un tesoro di valori spirituali, non ancor oggi interamente scoperto e tanto meno esaurito. Veramente vi si contempla la formazione di un mondo. E tutto l'Ottocento vi ha attinto senza esitazione e senza riserva: così l'Ottocento romantico come l'Ottocento neoclassico; con tanta sete e con tanta fame da perdere spesso il senso e il criterio della discussione e della scelta.

In questo senso appunto tuttora vive e ci tormenta il problema romantico: che dei principî del romanticismo molti ancora attendono di essere interpretati. Gli stessi grandi romantici, nell'impeto della ricostruzione e della sintesi si affrettarono a mescolarli ibridamente con quanto di meglio e di più autorevole offriva la tradizione, dimenticando rapidamente i contrasti per cercare di ricollegarsi alla grandezza del passato. Il culto della dialettica e della storia li indusse a tradire il vessillo della libertà: e nessuno verso i vinti fu più liberale di Prometeo liberato. Perciò ai nostri giorni, privi — non sappiamo se per buona o cattiva ventura — di quel mistico *pathos* che accecò i grandi protagonisti del Dramma romantico, ma con animo più posato e più cauto sentiamo la necessità di rivedere, di valutare, di sfruttare a fondo le idee principî del romanticismo. Forse più che le glorie e gli splendori, le degenerazioni e le esagerazioni le hanno messe a nudo in tutto il loro vigore. Tanto è vero che proprio dopo la così detta decadenza della poesia romantica s'inizia la profonda revisione e assimilazione critica del romanticismo da parte dell'estetica contemporanea. Può darsi che in mezzo alla desolata boscaglia della letteratura novecentesca, fra sterpi e spuntoni proceda più rapida la nostra dura fatica.

SANTINO CARAMELLA

Definizione romantica della musica

Beato colui che quando sente il suolo terreno sotto i suoi piedi può salvarsi serenamente sopra le note leggiere e, abbassandosi con esse si culla dolcemente, o lieto danza e con tale piacevole giuoco scorda i suoi mali! Beato colui che (affaticato dal mestiere di sfibrare i pensieri in più fini pensieri e sempre ancora in più fini, mestiere che immiserisce l'anima), si abbandona alla forza dolce e potente del desiderio che dilata lo spirito e l'innalza ad una bella fede. Solo questa è la via per un amore universale che tutto abbraccia, e solo con questo amore si giunge vicino alla beatitudine divina.

Quella è la più magnifica e meravigliosa immagine ch'io sappia abbozzare della musica, e solo con questo amore si giunge vicino alla beatitudine divina.

W. H. WACKENRODER (1773-1798).

Primi spunti novecenteschi

Con intensa, raccolta voluttà ho gustato l'epitaffio col quale Leo Longanesi ha, nell'ultimo numero dell'*Italiano*, celebrato la morte del bontempelliano *Novecento*. E molto più il mio piacere era vivo e mordente quando pensavo di essere stato uno dei pochi a dar carta bianca e vistosi incitamenti al tentativo, su cui allora il *Baretti* disse invece cose giuste e ragionevolissime. Io al contrario andai tanto oltre nel suonare la diana, da farmi appioppare della « penna d'oca » dal Malaparte, rappresentante della corrente che teneva a distinguere fra Bontempelli e la rivista. Ohibò, che spasso leggere oggi nel foglio bolognese: « Il 900, per chi non lo sapesse, era un grosso fascicolo mal stampato, col quale si voleva a tutti i costi esportare in Francia quella letteratura che alcuni scrittori italiani importavano da Parigi » e veder trattato di « brodo d'oca metafisico » le prefazioni teoriche intorno alle quali si disputò per dei mesi! In verità, non dispiaccia a Longanesi, il primo fascicolo del *Novecento* si lasciava sfogliare, e i guai vennero dopo con le nuove reclute e con l'insistere sino all'esasperazione sopra motivi che l'*Italiano* saporitamente cataloga: « La vita dei clowns, della donna cannone, della pulce ammaestrata, del lift, del barman, del suonatore di ottoni. L'Argentina, l'isola di Cuba, il Perù, la Florida, Sciangai, la Liberia, il Polo nord, la Colonia del Capo... Gli ermafroditi, i pederasti, i mulatti, gli spagnuoli di madre portoghese e di padre armeno... Il bar, il tabarin, il cinematografo, il saxofono i balletti russi, l'arte negra, la boxe, il rasoio di sicurezza... Josephine Baker, Landru, Charlot, il circo equestre... ». A esperienza conclusa (raccolgo però la voce che « 900 » non tarderebbe a rinascere) non si vede che cosa abbiano guadagnato i suoi iniziatori, uomini di buona fede e di cospicue illusioni. Allora, un anno fa, capitava di trovare Bontempelli entusiasta, e persino di comprendere la sua idea come atta a favorire un rallentamento di certi modi faziosi, e l'aprirsi di un periodo di maggior libertà letteraria. Oggi si capisce che la sua fu una creatura nata male, e destinata a morire giovine.

Bontempelli è uno scrittore instabile. Cominciò con degli esercizi classici e franciani molto garbati e piacevoli, poi passò a bandiere spiegate nel futurismo, indi fu novelliere, commediografo e commentatore, ma sempre con un piede alzato, e un intimo malcontento. Da cui forse è sorta quella sua sistematica mania di stupire il lettore o con dei paradossi che facciano indignare il pacifico borghese che li prende sul serio, — e ha torto —; o con delle novelle in cui la trovata fantastica non deriva mai dalla ispirazione, ma da una ricerca accanita, faticosa, volutamente mirante all'assurdo, e che raggiungono una tetraggine uggiosa incommensurabile, sì che vanno perdute le qualità di vivezza e precisione, di cupo splendore onde sono famose in ispecie talune pagine dell'*Eva ultima*. Il tormento di Bontempelli sta nella sua caccia alla modernità, nel suo ansioso desiderio di avere una materia nuova su cui lavorare. Pare che gli sia seccata la fonte che la realtà quotidiana e l'immaginazione storica offrono all'artista e al moralista, e che egli astragga naturalmente dalle passioni anche più elementari ed antiche. Tagliato così fuori da un'immensa zona ispiratrice, si arrampica sugli specchi, vive di ritagli e di truccioli. L'equivoco profondo entro cui si dibatte tanta vera o presunta o falsa arte novecentista è che la vita, la civiltà, l'uomo comincino oggi, e che prima del 1914 era il caos. Ah, che piacere poter citare ancora Longanesi: « I fiumi e i colli, le piante e gli uccelli, il mare e le stagioni, e le altre cose eterne della natura non esistevano per il nevrastenico 900: solo il frastuono, le luci violente e la monotona architettura di New York lo esaltavano. Questo povero ragazzo non riusciva a concepire che l'artificioso e il provvisorio, il dettaglio e l'incompleto, l'esotico e l'inconsistente. Per una bolla di sapone, per il fischio di un treno, per un automa, per un occhio di vetro, per un lampo al magnesio, per una quinta per una combinazione di numeri o per la fotografia di una casa in costruzione, 900 avrebbe dato l'osso del collo. Amava far parlare gli oggetti, studiare lo scricchiolio degli usci, far nascere tragedie da un nonnulla... ». (Su queste — che passano per *eresie* — ci andiamo battendo da anni, e in condizioni non agevoli. Ma è, pare, molto difficile trovare dei contraddittori che si leggano il *Roman américain d'aujourd' hui* del Michaud o l'inchiesta di André Siegfried, e che non prendano il nostro anti-miracolismo e anti-semplicismo per uno sgradito atteggiamento politico).

Per Bontempelli, l'uomo e l'aeroplano nascono saldati, e non c'è via di scampo: i suoi personaggi finiscono sempre per volare, magari appesi all'arcobaleno. Che cosa crede di rinnovare o rinfrescare, con le sue — anche graziose — fantasie? Son cose da far crescere dentro stizza e dispetto dover rimandare eternamente questi rivoluzionari a scuola dagli psicologi e dai moralisti, e persuadere per esempio Corrado Alvaro, cioè il miglior scudiero di Bontempelli, che la sua via è quella del racconto provinciale, regionale, del realismo amaro e ingrato, di un *Giovanni Episcopo* senza romanticherie. Nessuno di noi ha letto con simpatia più cordiale ed aperta *L'uomo nel labirinto*, nè voglio perdere l'occasione di segnalarlo qui come — insieme al *Diavolo* di Bacchelli — il più interessante romanzo artistico dell'annata che sta per finire. Eppure, anche Alvaro insiste soverchiamente sulla *cifra novecentesca*, su certi zibaldoni sansecondiani in cui il suo stile duro e forte si smarrisce e si fa opaco. « Quando cominciò a scrivere — dice di 900 il Longanesi — aveva letto Poe senza capirlo, Apollinaire, Mark Twain, Shaw, J. Jerome, Cecoff, Sherlock Holmes, Petrolini, aveva conosciuto tre o quattro emissari bolscevichi e aveva bevuto uno zabaione al Café de la Rotonde ». Cattiva educazione letteraria, soggiungiamo noi. Non che Poe, Shaw e Cecoff portino alla corruzione e siano dei *mauvais maîtres*. Ma gli altri! E Longanesi tace di Cocteau, dei surrealisti, di tutti quei bravi ragazzi che si imitano oggi come, al tempo della vituperatissima *Voce*, imitavasi Mallarmé e compagni. Stupide scimmiottature della Francia meno considerata e stimabile, proprie a sudamericani e balcanici, e da cui la nostra grande tradizione dovrebbe guardarci. Invece, grazie ai *novecentisti* siamo appunto al ricalco delle rivistine e dei clans, e trovi il ragazzino che si entusiasma di aver magari incontrato un certo Schwab, di cui solo l'anno scorso ci occorse di leggere il primo imparaticcio di romanzo. Di questo passo, a furia di infantilismi, avremo anche noi la nostra *pouponnière* di talenti! E, cosa abbastanza curiosa, questi esegeti di Cocteau e di Radiguet ignorano — che so io — uno scrittore altrettanto d'avanguardia, ma di spirito frizzante e francese, Toulet; e si estenuano a chiosare Rivière invece di saggiar Carco o Mauriac. Nè sanno quanto a Parigi ci si beffi del loro provincialismo ingenuo: — Pensate — mi diceva pochi mesi fa un professore del Collège de France molto aperto alle correnti internazionali e di agilissimo spirito, Paul Hazard — che a Rio de Janeiro esistono dei surrealisti più surrealisti di quelli che abbiamo a Parigi!

Che cosa penseranno i nostri novecentisti di un libro le cui conclusioni li feriscono nel vivo molto più degli appunti di un povero critico da *feuilleton* come lo scrivente; ossia de *I girondini del novecento* di Mario Vinciguerra? Dopo avergli con tutta libertà detta la mia opinione sull'*Interpretazione del petrarchismo*, — e fu sfavorevole —; ammiro oggi a buon diritto il suo nuovo studio. In materia di letteratura, caro Vinciguerra, mi troverete sempre persuaso d'aver ragione; in fatto d'idee e d'interpretazione storica andremo benissimo d'accordo. Quando scrivete: « Io non vedo che un grande affaccendarsi — specialmente in alcuni circoli letterari francesi — per mettere alla luce un *pensiero novecentesco*... « Neoromanticismo » è un motto d'òrdine, che circola con qualche successo... Per ora questo nuovo slancio romantico si sviluppa parallelamente ad una andace ed intollerante presa di posizione della nuova generazione, ad un diniego, da parte di questa, di riconoscere l'esistenza dei legami spirituali con le generazioni immediatamente precedenti... I giovani scudieri della letteratura europea, in generale, fanno ancor la veglia dell'armi davanti agli scudi incrinati di un vecchio intellettualismo anarcoide e malsano, mezzo niciano, mezzo decadente, con qualche nuova più forte pennellata di *fascino slavo* — che era poi in parte germanesimo di rimbalzo —: il tutto di un barocco sgraziato. Nè ci si può illudere di mettere i piedi fuori dello stagno col « probabilismo » di un Valéry — sia pure di squisita fattura — o con le meno squisite ombre cinesi di un Pirandello: che sono i fenomeni tutti di una esasperazione di cerebralismo. Tutto ciò non è che degenerazione dello stato di spirito che era alla base della letteratura degli ultimi anni dell'Ottocento » mi avete assolutamente consenziente allo stesso modo di quando operate una così illuminante distinzione fra la mentalità giacobina e lo spirito girondino studiando, a partire dalla proclamazione dei diritti dell'uomo, le ondate della rivoluzione e della reazione sino al dopoguerra. Le pagine intorno agli aggregati marginali della borghesia, ai fattori ideologici della Rivoluzione francese e all'equilibrio liberale; quelle in cui mostrate la variabilità dei caratteri del parlamentarismo, lo sgambetto di Lassalle a Marx, e la reale fisionomia di Sorel sono di un eccellente critico. Quanto al presupposto fondamentale storico, cioè alla necessità, per una « civiltà rivoluzionaria », di originare una religione, non ho che da rimandarvi a un mio vecchio articolo sulla « Rivoluzione protestante » del Gangale per spiegarvi il mio completo disaccordo. Ma la tesi dei *Girondini del Novecento* non ha bisogno di esser approvata in tutto e per tutto perchè il libro diventi il più vivo, animoso e geniale *pamphlet* da tempo apparso fra noi.

Mario Vinciguerra raggiunge dunque gli antinovecentisti sul loro terreno della revisione delle idee e degli istituti dell' Ottocento, e della necessità di non tagliare i ponti con la tradizione. Se Bontempelli ed i suoi amici si fossero sviluppati organicamente invece che procedere alla ventura lungo le vie del cosmopolitismo letterario, non avremmo oggi il desolante vuoto della produzione contemporanea italiana, a riparare al quale certo non giova il protezionismo di Bellonci (che si propone di dar il bando agli articoli e alle recensioni delle opere straniere), o la proposta di quel tal gruppo di autori per abolire il critico letterario nei quotidiani. Che ci siano, oggi, in Italia dei libri di cultura a cui non si rende il debito omaggio è un fatto, e siamo d'accordo per deplorare le due colonne accordate al romanzo del primo disgraziato, e il silenzio che accoglie il saggio di critica e di storia, la oculata e ingegnosa riedizione di un classico. Ma non si tratta di deliberare: trascurerete Maurois per il tal motivo, Wells per il talaltro, Bennet o Mann o Unamuno per non so cosa: bisogna togliere dalle terze pagine dei nomi inutili, della materia ingombrante, suscitare un po' di genialità giornalistica negli specialisti (pensate alla garbata e vivace e anche pittoresca maniera delle note di Cesare De Lollis, Mario Praz, P. P. Trompeo e di alcuni altri universitari che non nomino) ed « allevarli ». (Ma i poveri direttori di giornale ne hanno il tempo e la voglia?). Così pure, perchè ve la pigliate con il cosidetto critico letterario se non per tentare di far passare, firmati da amici o da complici, trafiletti od articoli elogiativi, in luogo delle venti righe che egli trascuratamente vi dedicherebbe? A parte la inconcussa per quanto ridicola fede nella pubblicità giornalistica (ci son libri di cui, dopo dieci articoli non si è venduta una copia, ed altri che scompaiono d'un fiat; perchè non mi accusiate d'insinuazioni politiche, vi cito il caso della *Nave degli eroi* della Tartufari) non c'è oggi, in nessun giornale, un critico che abbia l'autorità e il seguito nel pubblico che ebbero ieri Thovez e Borgese, Tilgher e Janni e Ambrosini, in un campo ancor più modesto, Domenico Oliva e Dino Mantovani. Molto argutamente un collega della *Fiera* che di certe cose ha avuto esperienza diretta e personale, ha tracciato l'immagine del critico da giornale, povera creatura vittima di una miriade di pretese, da tutti avversata: dal direttore, che trova la sua prosa poco interessante, all'autore, non mai sazio; e che deve conciliare la coscienza con molti buoni sentimenti altrui, e anche con qualcuno cattivo. Coloro che gridano tanto dovrebbero espiare le loro querele facendo sul serio, per sei mesi, il critico da giornale, che riceve quattro libri nuovi al giorno, dieci lettere la settimana, e che — mal pagato com'è — dovrebbe avere una seconda vita per leggersi senza riflettere la carta stampata che gli mandano, e quattro periodici a sua disposizione per renderne conto. Fare il critico da giornale, anche *cum granu salis*, vuol dire non aver più un quarto d'ora per riaprire un classico, un pomeriggio per veder di chiarire una questione, una settimana per documentarsi sopra un soggetto che riesce nuovo. Chi è uscito da tale galera si propone di non rientrarvi più, e guarda ai libri nuovi come il pappagallo al prezzemolo. Ha riconquistato la libertà di vagabondare dove gli piaccia, di gustarsi i soli libri degli amici: quelli che lo attraggono e che si è scoperto con cauta riflessione, di prender sottobraccio un classico, di annusare gli stranieri, di perdere un mese dietro un'opera che non aveva mai letto, di scrivere dieci articoli all'anno. Da questo paradiso egli guarda ora i poveri confratelli ridotti a dar conto del nuovo capolavoro dei signori Brocchi, Beltramelli, Gotta e compagni, attraverso sunti affannosi e movimentati; e se pensa che dei gruppi di autori vorrebbero morti questi disgraziati conclude che esistono, al mondo, delle persone ben crudeli.

Scagliandosi contro gli attuali movimenti pseudo giovanili, Mario Vinciguerra conclude: « Bisognerà che essi siano riconosciuti per quelli che sono: o falsi giovani o giovani precocemente invecchiati e già impotenti a guidare verso l'avvenire; e che si adattino ad esercitare la funzione che ad essi spetta: funzione non primaverile ma autunnale, di foglie cadute, prossime a diventare humus al di sotto delle zolle fresche, che domani brilleranno al sole smaltate di verde. » e se si esamina a questo lume il novecentismo nei suoi ranghi più seri — certe cose stanno alla letteratura come il caffè-concerto al buon vecchio teatro di prosa — se ne vede la formazione singolarmente eterogenea. Quali legami potessero unire il paesano Malaparte e la sua « Italia barbara » alla natura di silfide di Bontempelli nessuno sa, seppure per un tempo si sia potuto credere a una loro alleanza per la riabilitazione dell'intelligenza e per la difesa della creazione letteraria in un'atmosfera più libera. Alvaro a sua volta si è provato a scrivere come un fedele scudiero, ma il suo temperamento asprigno di calabrese stonava terribilmente sullo sfondo futurista della rivista, e più egli — a differenza di Malaparte, portato verso Longanesi, e che oggi ne ha potuto firmare l'epitaffio — si accostava a Bontempelli, più le forze gli venivano meno. Rifugiossi allora in certe vite di santi che sapevan di Giosuè Borsi e di Tommaso Gallarati Scotti lontano un miglio; ma avrà finalmente capito che dopo il bellissimo « Viaggio di nozze a Napoli » certi scarti non sono più permessi? Bontempelli sembra aver lasciato a Malaparte e a certi redattori dell'*Italiano* il compito di proclamare alcune delle verità a cui ci andiamo associando, ed aver ripreso le mosse dall' ultimo *Secolo*: « Interpretazioni » e novelle. Ci dorremmo se credesse che gli vogliamo male, quando invece facciamo nostro l'augurio di Gobetti a Missiroli: « Sempre pronti a giurare sulle tue risorse di scrittore ». Il giorno che tornerà al classicismo da cui era partito, ci troverà sulla soglia a braccia tese: oggi, è ancora tanto giovane da ruzzare con gli aeroplani, gli arcobaleni, il « Cuore » del De Amicis, ed altri trastulli che danno le palpitazioni ai meschini borghesi lettori di giornali o contemplatori delle leggiadre forme di Marta Abba. Ha tanto giocato con *Novecento* che lo ha rotto: niente di male, e tanti auguri se lo farà risorgere con altre penne, come si sussurra. Soltanto, lo faccia in lingua italiana, perchè oltralpe di taluni scherzi ci si diverte troppo. La rivista ha continuato la incubazione di Solari ed Aniante, tenuti a battesimo proprio qui al *Baretti* dal Gobetti. E i due prospereranno, se avranno giudizio. Gli altri, li conosciamo troppo o troppo poco per presumere di giudicarli.

Si ricomincia a parlare dei gruppi nei quali sarebbe suddivisa la nuova generazione letteraria italiana, e qualcuno ne ha fatto anche l'elenco, additando per ciascuno gli uomini più rappresentativi. A parte il criterio statistico e il discernimento critico, non era proprio il caso. Se esaminassimo, come per il *Novecento*, l'accennata o una qualunque lista, non giungeremmo a capo di niente: non ci sono, oggi, in Italia delle « scuole », ma poche « chiesuole » trascurabilissime, e qualche temperamento di scrittore. E' poi vano discorrere degli scrittori di trent'anni come dei soli che abbiano diritto di cittadinanza, quando, per fare un caso solo, Tilgher è vivo e vegeto, e con lui parecchi della sua schiera. E' altrettanto inutile compiere delle classificazioni: o dove mi collocate un altro scrittore vivo e vegeto, Giovanni Ansaldo, se non sulla linea di Curzio Malaparte? Che cosa è dunque questo *novecentismo* se non la mania di rinnovamento ad oltranza che si è impadronita di personalità diversissime? I loro sofismi teorici, l'affermazione che il mondo comincia negli ultimi giorni del luglio 1914, che siamo nell'era dei miracoli e nella settimana dei tre giovedì non stanno in piedi per un istante. Il loro « europeismo » (da non confondersi con il nostro, aspirazione a una cultura vasta e bene inquadrata, a delle indagini continue, diffuse e comprensive, a quella dignità di intendimenti e di costumi intellettuali che mettono i rapporti fra i letterati delle varie nazioni sullo stesso piano di libera, cortese e reciproca curiosità) è quello (anche i « paesani » se ne sono subito accorti) del provinciale che corre alle *Folies-Bergère* la sera stessa in cui scende a Parigi. Esiste inoltre una differenza fondamentale: tra la formazione regolare, normale; e la improvvisazione fumosa, l'inquietudine sempiterna e funesta. I *novecentisti* sono degli irregolari, degli sradicati, dei cattivi romantici nel senso che non reagiscono neppure — come gli altri fecero — alle tradizioni dirette, concrete. Reclutamento quanto mai disuguale: c'è il giornalista che ha imparato il « trucco » della nuova scuola, e il provinciale traviato, e il giovincello modernista al profumo di Parigi. No, Bontempelli, in un accesso di funambulismo, non poteva pensare uno spettacolo più slegato e stravagante, e certo oggi esso fa, a sipario calato, la delizia della sua mente di sconvolgitore e di dissociatore. Senonchè, si è trovato in teatro un *feuilletoniste* pieno di pregiudizi di vecchio stampo, spettatore sincero e appassionato. Cominciò col battere le mani; poi, poco alla volta, corrugò la fronte. Alla fine non resse più, si mise a scrivere, e vi abbandona, caro lettore, le sue disinteressate riflessioni.

ARRIGO CAJUMI.

Ritratti delle cose di Francia

I.
Maritain

Con la scomunica dell'*Action française*, con le disgraziate avventure di Léon Daudet e di Maurras, con la decisa intonazione centrista dell'episcopato gallicano — lo scettro del neo-cattolicismo francese è uscito dalla tenace custodia della scuola barresiana per passare in altre mani, più agili e nervose. E la prima che lo ha impugnato, la prima a dominare con nuove leggi il lacerato mondo culturale che ancora sente le ultime scosse ritardate del gallicanismo e del modernismo, del giansenismo e del blondelismo, si chiama la mano di Jacques Maritain, cattolico borghese, tomista perfetto, scrittore modernissimo.

La borghesia di Maritain è forse la sua più interessante caratteristica. Cominciò a delinearsi nei primi suoi libri che non fossero semplici esegesi di dottrine neo-tomiste: *Art et Scholastique*, *Antimoderne*. L'artigianato borghese del Duecento è invero per il Maritain degno di sostituire nel sistema dei valori della società moderna l'età di Fidia: la concezione praticistica dell'arte sviluppata da San Tommaso e Dante rappresenta per lui il principio di una nuova estetica, in cui la coscienza artistica si subordina gerarchicamente alla coscienza morale nel tempo stesso che ne diventa un complemento necessario. Deciso a svalutare di questo passo tutti gli ideali speciosi ed effimeri della modernità acattolica, egli vagheggia come salutare redenzione del nostro tempo la rinascita della Società comunale, la resurrezione della Francia postfeudale (ma senza Filippo il Bello), e cioè di una spiritualità pratica e attiva, sanamente moralizzatrice, piena di un virile sentimento religioso nella luce della Chiesa e nel fervore delle opere. Ossia il ritorno della Francia e del mondo sulle vie maestre di quella religiosità non pietistica ma veracemente cattolica che permise al popolo francese di uscire dal Medio-Evo senza ricorrere al Protestantesimo, di superare la pericolosa stretta del Calvinismo, di creare la prima grande nazione moderna, di essere nella storia della civiltà europea fra il Quattro e il Seicento quello che fu l'Italia fra il Due e il Quattrocento. Cattolicismo borghese, dunque: la cui filosofia non può essere altro che la filosofia tomistica, e la cui morale fa tutt'uno con la morale del Concilio di Trento; ma che possiede in sè stesso tutte le energie per dare a quella filosofia e a quella morale un'intonazione perfettamente moderna.

Donde la superfluità e l'illusorietà della Riforma religiosa, filosofica e sociale simboleggiata in Lutero, Descartes, Rousseau (*Trois Réformateurs*): ciascuno dei quali in un campo diverso credette di poter attuare con una rivoluzione ciò che in sostanza era già maturo nei tempi e poteva pacificamente realizzarsi sotto l'egida di una perenne e luminosa tradizione, di cui la rivoluzione non faceva che travisare e pericolosamente traviare i sicuri frutti e i sapienti progressi.

Sapere teoretico e saggezza morale possono dunque ricondursi secondo il Maritain alle fonti della Chiesa senza perdere nulla di quanto è essenziale per il nostro tempo. Con gli scritti raccolti nelle *Réflexions sur l'intelligence* egli si è affaticato a dimostrare la prima parte della tesi, e a cercare di valorizzare in modo veramente moderno il tomismo rinfrescato in modo maldestro dalla neoscolastica contemporanea. Opera non difficile, quando si riduca il tomismo a quel principio della signoria dell'intelletto nella vita umana, a quel senso di umanità della fede e della ragione che fanno dell'Aquinate il primo grande precursore della filosofia moderna, e si ponga abilmente in rilievo tutta la forza fecondativa del suo realismo. Caratteri anche questi borghesi di una dottrina che agevolmente conduce a una posizione di pensiero essenzialmente positiva e antiromantica. Con industre sforzo il Maritain ha mirato a dimostrare che non c'era bisogno di Cartesio nè di Kant per celebrare la virtù della ragione e per difendere l'*intelligence et sa vie propre*: nè ha esitato a demolire, di questo passo, Pascal e Blondel, — nè a sostenere il paradosso che solo per debolezza umana la Chiesa si mise fuori della nuova scienza copernicana e galileiana, che con un po' di prontezza e di acume facilmente si sarebbe subito accordata con le dottrine della Scolastica.

Ora, in *Primauté du Spirituel*, il Maritain ha tentato la dimostrazione della sua tesi per quanto riguarda la politica e la morale. Alla teoria medioevale delle due potestà egli sostituisce quella del potere indiretto della Chiesa nelle cose temporali: agli ideali politici della Restaurazione quelli della Socialdemocrazia cattolica di Leone XIII e di Benedetto XV; batte in breccia l'*Action française*, naturalmente, con l'argomento principe della miscredenza del suo capo Maurras; propugna la leva in massa dei cattolici per la riforma del mondo moderno malato e stanco in un mondo non meno moderno ma soggiacente *au glaive spirituel*. Alla fede mistica oppone la fede attiva: all'individualismo l'unione della Chiesa. Solo che al di sopra di questa «*union dans l'action*» egli si avvede che «*le monde demande des saints. Si les catholiques ne lui donnent pas ce qu'il demande, tant pis pour eux et tant pis pour tous, il se vengera sur eux et cherchera consolation chez le diable*».

Crediamo che questa pericolosa richiesta di santi costituisca un grave pericolo per la costituzione del «centro» francese e lasci ancora qualche probabilità a favore del diavolo.

II.
Julien Green

L'autore del *Voyageur sur la terre* e di *Mont-Cinère* ha dato con *Adrienne Mésurat* l'espressione più compiuta del suo stile di giovanissimo scrittore e già avvizzito dall'esperienza, di realista convinto, di nemico dichiarato del *preziosismo* e dell'autobiografia. E' cattolico, è flaubertiano, e giura nell'obbiettività dei suoi personaggi con la convinzione di un neofita. Ha sdegnosamente tentato nei suoi primi due romanzi di fare a meno della gran macchina di tutti i romanzi, di scrivere cioè romanzi senza amore: e ora ha scritto un romanzo d'amore, ma di un genere tutto speciale. Poteva sembrar da principio un importatore del romanzo moralistico inglese in terra francese: e ora si colloca in pieno sul cammino del più intransigente naturalismo. Tanti requisiti per essere interessante.

Adrienne Mésurat è infatti di un neo-verismo addirittura ardito. La più romantica tra le passioni, il più puro tra gli stati sentimentali, qual è il sogno del principe azzurro in una fanciulla adolescente, diventa il movente di un fosco dramma che culmina prima in un delitto e poi in una follia disperata e cupa. E questo semplicemente perchè quel sogno è calato nel chiuso mondo egoistico di un vecchio padre pensionato e di due figlie di età diversa e discorde, vecchia zitella l'una e malata inguaribile, l'altra fresca e ingenua, piena di esuberante cruda gioventù. E' stato osservato che questo piccolo e tragico mondo dei Mésurat è troppo isolato: poche, striscianti e pallide, figure gli gravitano intorno, poco sappiamo del suo ambiente e del suo grado di parentela con questo ambiente. Ma questo, piuttosto che un difetto dello scrittore o un mancamento dell'opera, è un carattere originale dell'arte del Green, che sceglie sempre come oggetto di studio figure e gruppi in pieno rilievo, senza sfondo, opera costantemente con attenzione concentrata sopra una passione, sopra un cuore.

Questa attenzione non è per altro analitica, ma creativa; non ne nasce un approfondimento delle vie interiori della passione, ma un vigoroso tratteggio a sbalzo delle sue manifestazioni, a tal punto che gli stessi stati d'animo diventano atti e atteggiamenti, cave forme statuarie senz'anima. Pare che per il Green la storia di una passione altro non sia se non storia di gesti. Quando, eccezionalmente o nei punti di ineluttabile interesse psicologico, egli si inoltra nei meandri della coscienza, vede gli intimi riflessi della individualità sotto specie fisiologica anzichè psicologica, e lascia il grande mistero dell'anima nella stessa penombra in cui l'ha trovato. Gli è che i suoi personaggi sono propriamente degli ossessi, e la loro coscienza è vuota di tutt'altro contenuto che non sia il démone che li possiede.

Ma non si tratta di un démone eroico, non di un'ossessione spasmodica. I fatti che ne scaturiscono sono di tipo medio e affatto normale. Le persone che vi soggiacciono sono tutte di statura affatto trascurabile: quasi il loro creatore si compiace di rimpicciolirle. E tuttavia la commedia borghese si trasforma in tragedia. Qui sta il punto saliente dell'arte del Green e insieme la sua maggiore difficoltà: poichè il metodo con cui egli affronta questo problema è tutto diverso dal consueto metodo del romanzo odierno, e cioè da quella sapiente e sottile investigazione della psiche, per cui si evolve il dramma della quercia da germogli di giunco. Il Green, bravamente, cerca di creare il dramma senza presupposti e senza interpretazioni, di costruirlo come dramma d'azione, dramma di figure concrete e consistenti e non di spettri del suo proprio pensiero.

Ma qui appunto egli presta aperto fianco alla critica. Là dove la sua arte vorrebbe slanciarsi a un audace tentativo di figurazioni michelangiolesche impastate con commossissima creta, essa ripiega nel cauto andamento di uno studio di scalpello, a cui tal materia non regge. E tra la materia e la figura che le si sovrappone nasce un distacco palese e incolmabile. Nulla veramente nella personalità della piccola Adriana, testarda e isterica sognatrice, lascia intuire la possibilità che ella uccida suo padre, sia pure in un momento di rabbiosa esaltazione: nulla lascia prevedere che ella debba diventar folle quando l'uomo da lei amato per un solo e fuggevole incontro le dichiara che non la riama. A tal punto che l'autore ha bisogno egli stesso di chiarirci che veramente Adriana ha ucciso suo padre, e poi che veramente ella è pazza. Anche questo potrebbe essere un aspetto artistico del romanzo, se si vuole. Ma più che altro è quel senso malcelato della presenza di una forza soprannaturale, di una volontà demoniaca che si intrude prepotente nella ristretta cerchia di un piccolo dramma e di una piccola passione e ne fa un mostruoso campo di orrori. Inevitabile conclusione del realismo di un cattolico: ma la sintesi fra il suo realismo e il suo cattolicismo il Green è ben lungi dall'averla raggiunta. Fin qui non sembra neppure che egli ne avverta la necessità.

SANTINO CARAMELLA.

Antologia degli ultimi vittoriani

John Addington Symonds
(1840-1893)

Tra il preraffaelismo di Dante Gabriele Rossetti e l'estetismo di Walter Pater, tra il neoclassicismo di Swinburne e l'atticismo di Wilde, la figura del Symonds — come qualche altro suo contemporaneo che ci proponiamo di illustrare, si tenne nella discreta penombra degli scorci di un'evo che stava morendo. Come tutti gli estetizzanti del suo tempo fu appassionato italianista, e molti dei suoi giorni passò in Italia: a Roma anzi chiuse la non lunga vita. Gli studiosi conoscono da un pezzo la vasta sua storia del Rinascimento in Italia, i minori studi su Dante e sul Boccaccio, la vita del Buonarroti, le versioni inglesi delle poesie di Michelangelo e di Campanella, delle autobiografie del Cellini e di Carlo Gozzi; a cui si accompagnano non meno pregevoli opere sulla letteratura greca e inglese. Pochi leggono le sue poesie (Pictures of travel; Animi figura; Vagabunduli libellus; Lirics of life and art; Many Moods; Poems on Grek themes; New and Old), *che pure son molte e non di rado assai belle.*

Poeta dotto, il Symonds è dotato costantemente a creare una musicalità classicamente perfetta, una complessità di motivi squisitamente intarsiata, un'ermetica figurazione di riposti valori spirituali: potrebbe ambire al titolo di simbolista inglese. Ma la semplicità e la sintesi non sono il suo forte: l'ispirazione poetica si disperde in una cangiante iridiscenza di immagini scintillanti e pure, senza che il poeta riesca ad elevarlo sopra un certo tono breve e uguale di comprensione simpatica, di meditazione raffinata e tormentata. La "clairvoyance" del suo pensiero era del resto, a detta dei biografi, la caratteristica dominante della sua personalità: così chiameremmo volentieri chiaroveggente la sua poesia, che eccelle nella interpretazione dell'altrui arte e degli altrui stati d'animo, piuttosto che ergersi in alto per forza propria. E veramente come interprete di sogni e di quadri e di artisti, il Symonds poeta è superiore alle sue stesse opere critiche. Perciò abbiamo scelto a dare un saggio della sua lirica questa stupenda esegesi beethoveniana.

Sonata quasi una fantasia di Beethoven sordo

— O cuore, falso cuore, perchè ancora mi laceri?
Spegnersi non può la ratta fiamma dell'anima,
la fonte delle lagrime essicarsi negli occhi sbiancati?
e ancora vi sono uomini per cui il mio petto deve sanguinare, l'anima mia turbarsi?
Sordo son io, musa spietata,
sordo e vecchio, carco di duolo.

No, di te non m'è d'uopo, potere implacabile;
non di te nè dei tuoi fissi occhi
nè delle tue ferme ali che remigan dritto al centro del sole.
Ah, fermale, fermale, dolce regina: ch'io non perisca, ch'io non nutra
qual solitario pellicano
col sangue di mia vita i figli affamati e morti.

Invano prego, oimè. Odi come le corde si fanno frementi,
come cadono pari a colpi di maglio
i colpi misurati del fato dalle bronzee dita.
Odi del fato dai bronzei piedi il passo grave,
l'alture delle sue ali di bronzo.

Colpo su colpo: sobbalzano senza posa sulle crucciata incude dell'anima mia.
Così gemette il Titano, cui Zeus avvinse alla deserta roccia
e abbandonò al gelo al fuoco al rostro acuto dell'avvoltoio?
Così, indarno, si divincolava!
Fino a che calde la vespertina rugiada
e da una nebbia di spuma sorsero virginei cori di Oceanidi
a lenire il suo male.

Così pur l'anima mia di melodie si soffonde,
lenisce il suo dolore col conforto di un canto;
fluttua tutta quanta sopra l'ali del sogno,
s'agita e fluttua.
Sbiaditi volti del passato,
care voci che udii ma più non odo,
il riso e l'amore di tempi lontani
mi circondano di dolcezza.
Ma — ahi, mio duolo — di nuovo le corde strepitano!
Ah, no, no, no —
la bronzea lingua sonora qual tromba
sprezzantemente,
per gli atrii della mia mente irrompendo come turbine di sventura,
disperde il sogno e mi abbatte.
Calpestio di rapidi corsieri, stridente clangore del carro fremente:
dove mi rapito!
Fiamme guizzano attorno le ruote,
cerchi ferrati su strade di selci sprizzan scintille;
sento la furia dei fieri venti.
Sì! combattete: sugliatemi già nei gelidi flutti,
costernatemi e abbattetemi,
tempestatemi di colpi:
resistere posso.

Frattanto le stelle sono avvolte nell'azzurro,
cavalca via la notte solenne.
Noto le curve di alti colli sotto di me,
sulla tenebra come su un mare veleggiando procedo.
Muoiono abbasso il tumulto e lo strepito;
Solo il terrore dell'animo, come un incanto,
aleggia sopra questa solitudine.
Ad una ad una
cadon le corde, fatte di piombo,
come gocce di pioggia
quando una tempesta geme il suo ultimo sospiro
e sulle colline stende il primo crepuscolo.
Odi, quai suoni son questi?
fruscio di foglie su rami di faggio e di betulle e branche di verde quercia,
cui traversa dolcemente chiara luce di estivo sole,
e, sopra, una brezza canta
carica di fresco profumo di estivi fiori
Ride la selva, occhieggiano visi ammiccanti
come di satiri o fauni.
Così, così andaci — tanti anni or sono —
per dumi boscosi cantando:
mentre fuggivano l'ore consolate dal canto
e sulle orecchie insensibili ancor non era caduto
questo velo che fa sordi,
come neve calpesta, i passi del suono.

. . . .
. . . .

Così cantava il maestro. Come in furore
le tormentate vibrazioni della sua viola
battuta in pieno,
simile a flauto che abbandonato pende da qualche finestra
e riceve le rudi carezze del vento errabondo,
salivano fino alle note più acute scagliate in dissonanza
fra un grido fremente e un discordo
stridulo come il dente mordace di rugginosa sega
strappato alle aspre corde.
Ma l'anima grande
rinchiusa in cupa prigione
non udiva lo strazio della melodia,
il tormento della viola pari a démone in tortura:
udiva l'eterne armonie,
viaggiava per gli eterei campi dell'inno sidereo;
i grandi occhi sbarrati,
curva sull'arco la fronte grave di ricciute chiome.

JOHN ADDINGTON SYMONDS.

Ogni nostro amico e lettore dove trovarci altri amici e lettori, diffondere quanto può il giornale e le opere pubblicate dalla nostra casa Editrice. E come noi raccomandiamo a loro le librerie sopra indicate, essi debbono alla loro volta raccomandare ai loro amici anche i nostri librai, perchè intorno a questi possa così radunarsi tutto il nostro pubblico e affiatarsi sia i singoli tra di loro sia ciascuno con il libraio e per opera loro noi con il libraio e crescere nella sua considerazione. In tale modo ci resta pure molto agevolato il servizio amministrativo e ci sarà uso più facile sopprimere alle esigenze del nostro pubblico e venire incontro ai suoi desideri.

POESIA DI SICILIA

V'è un atto nella nostra vita pratica capace d'esser vissuto come un sentimento, il lavoro. A sentirne parlare i contadini, si nota un gran numero d'espressioni sentimentali, che ne fanno come una specie d'amore. Non dico già degli affetti che essi hanno per gli oggetti del lavoro, per la vanga, la vigna, ecc. affetti per natura comuni anche agli sfaccendati che non saprebbero per esempio privarsi d'un ninnolo senza prezzo ma intendo del sentimento del fare, analogo a quel godimento che gl'intellettuali provano facilmente quando nell'atto che pensano sono felici solo di pensare e di null'altro. Si sente spesso dire al contadino che, a non far niente, patisce, e lo si sente parlare con elementare piacere della felicità ch'egli prova in lavorare, felicità che non va però confusa con quella di un'animalità generosa, ma è un'umanità consistente in un processo spirituale per cui quello stato d'animo si colora variamente e infonde la propria nota nel resto della vita psichica.

Questo sentimento, che non sorge o non è notevole se non quando il lavoro è aspro o sa di sudore, è il mondo fantasticato più profondamente dal poeta Vann'Antò Di Giacomo nelle sue tre corone di liriche «Vita dei campi» «Vita delle miniere» «Vita delle trincee», (1) specialmente rilevabile nell'ultima, dove al fante in trincea la guerra non sembra nè dolore nè piacere, ma solamente fatica, oggetto della propria natura; e anche quando l'onore, la patria, questi altissimi sentimenti di una vita civile, che per le alte coscienze sono come il fato della guerra, entrano nei suoi discorsi, voi vi sentite un certo rispetto ignorante o la vantoria di chi pensa che con la passione della sua fatica difenderebbe tutto, anche la divinità se bisognasse.

Tutta questa che sembra elementarità di vita, ed è per chi la guardi da più alto, è una profonda radice della nostra umanità: si tratta di perpetuare la vita, faticandola.

Anche se il titolo e qua e là qualche parola sembrino suggerirlo, non mi par giusto, per intendere la poesia del Di Giacomo, il richiamo alla cristiana concezione del nostro mondo come lacrimosa valle di passaggio, se non togliendovi troppe lacrime e infondendovi molto più di appassionamento; o, ancor più, razionalizzandola: ma allora è facile cadere in qualche smarrimento di quel redivivo misticismo che dondola lento e affaticato tra una vita tutta filosofia e un'altra tutta religione, e offre a momenti l'idea di un imbarbarimento della riflessione. Senza dilatare troppo le pupille del mistero di questa sapienza oscura, mi par meglio riflettere sensatamente con la sapienza della humanitas. E la poesia del Di Giacomo è poesia di una chiara quanto profonda umanità.

Per viverla, questa umanità, bisogna sentirsi un lavoratore che, *filòsuvu profunnu*, à col proprio senso giustificata la propria esistenza in quel modo che è. Si spiega così perchè sia dominato da questo senso comune il *sucialista*, quando nei campi fantastica un altro mondo, un'altra società, e i compagni, duri dapprima, gli dicono chiaro:

Travàgghia, frati; pigghia 'u zappa frati!
Nun faciemu utè nùvuli prugetti. (2)

Quest'è fuori della nostra natura, è in altro la nostra umanità; e poi sia pur momentaneamente, pur che intuiscano essi stessi che c'è modo e modo d'avvalorarla, e nondimeno non ne fanno una interiore rivoluzione, mentre invece s'accorano della pioggia che ci vuole, e più s'interessano al pezzo di terra che s'à a compiere quel giorno, e il canto non viene su spontaneo, chissà perchè: forse pel tempo, forse perchè la nota strana del *sucialista* stridè troppo duramente sulla quieta rudezza ignara del lavoratore, e, svelatagli la sua inferiorità sociale, gli à come umiliata la sua umanità paragonandolo alla bestia, certo anche perchè *s'addumàu la ràggia* (3) e nell'umanità del *sucialista* s'assaporò una ferocia impensata. Ma senza correre di qua e di là a pigliar quel che ci piace e come ci piace ragionarlo, trascorriamo la poesia del Di Giacomo seguendone la sostanza animatrice, finchè c'è.

E' buon preludio al resto delle liriche la piccola corona «*Luna sittimmjina*» preghiera alla luna per l'annata buona, che, tra i rustici particolari à questo pathos fondamentale, l'ansia perchè la fatica si compia lietamente. Non è mai esplicitamente detto: se è buona l'annata, sarà bello il lavoro, ma la seconda idea circola implicitamente nella vita delle quindici strofette e penetra in quella del lettore. Non è meraviglia che l'effetto poetico s'imprima come sotterraneamente, nè varrebbe osservare che poichè il poeta non c'è l'à comunicato direttamente, non abbiamo il diritto di mettere in prima linea quel sentimento recondito. Se lo facessimo, guarderemmo un po' materialmente alla poesia, e direi che tanto varrebbe spiegarla lessicalmente. Voi leggete queste quindici strofette, e alla prima lettura vi par di cavarne solo o l'espressione fantastica di un'ingenua tradizione, o quella di un desiderio di benessere, ma non vi sentite riposati nè nell'una nè nell'altra e ancora ammirate e non vivete quella poesia, le date una giustificazione o più ma esterne, l'ingenuità della credenza, l'elementarità del rustico desiderio, cose che attribuite al contadino non a voi in certo modo imponete. La vostra umanità non ne è intrinsecamente presa. Continuate a leggere le liriche di Vann'Antò, penetrate più addentro nella sua anima e scoprite più svelatamente anche il fondo di quelle strofette e sentite più perfettamente la poesia delle

......nùvuli rossi
nuvuli r'acqua giusta e sufficienti!

l'accorata pietà della chiusa della quarta serie:

Acqua e trona a sittimbri, 'nc'è pietà:
ci lu travagghiu nasci puvirtà. (4)

Che sono i particolari fantastici emersi che pel loro senso psicologico ci fanno pensare alla letizia del lavoro, ci fanno ritrovare noi stessi, il nostro vero stato d'animo, quel che s'è detto l'ansia perchè la fatica si compia lietamente. E del resto è proprio dell'ansia insinuarsi nascostamente.

Quel ch'è desiderio e presentimento nel preludio, diventa chiara visione fin dai primi versi che seguono in «U' prummintiu»:

La nostra vita è di paci: travagghiu
dall'albu finu c'addiventa scuru
(piacennu a Diu) travagghiu lientu, ruru,
di letu viru e di santu curaggiu. (5).

Sono accennati nel primo verso i due elementi che svolgendosi si fonderanno nello stato d'animo centrale di laboriosa pace. Ma già qui il dispiegamento dei due motivi per quattro versi di seguito à un alto grado di fusione, e, mentre all'analisi si dimostrano come due nuclei generatori in lento accordo ritmico, al comp'piersi del senso poetico con note che ne sono come le risonanze interne, la sanità o santità del lavoro, la sua solennità, vi generano dell'intimo un unico pathos in cui vivete *sub specie aeternitatis*: non siete più nè quei contadini nè altri, ma avete una rivelazione della vostra umanità, di quella di tutti. Ed è rivelazione di una alta moralità in cui il momento utilitario dello spirito, già completamente superato, è più accosto al senso e non turba l'idealità del lavoro. Pei contadini del Di Giacomo il gaudio poi frutti del lavoro ha la sua radice non nella utilità che loro ne venga, ma nella pura gioia del lavoro: il loro cuore *ciunci e una si teni* (6) se l'acqua non viene e non possono lavorare o va male l'annata pel massaro, ma essi *bàlluno a lu stuzzu, se ò massaru ci tocca 'u prummintiu, e persinu su' fuarmenti c'hànu vistu Diu, ac su' sciout i e libbri* (7) al lavoro; al lavoro; al lavoro, nel cui sentimento

Eccu la terri va rispira e s'arza
fumu, la terra ca si senti amata....
Fumu, rispunni, nàtula e rincarza.
Vientu ca sciùsia, vientu ri friscura,
l'aria diventa aruci profumata,
chi rizzuau ri friddu la natura (8).

L'anima riflette sulla natura quel che la solennità del lavoro le canta dentro. Nel respiro ampio della terra, nel soffio dei venti, nel profumo dell'aria v'è un godimento tutto dell'anima, un entusiasmo in cui la corporeità è dimenticata, la sensualità dei termini *arucì, prufumatu, rizzuau* è trascolorata in un'incorporeità di trasparenza interiore.

Per questa spiritualità del lavoro manca ai contadini di questa poesia l'invidia degli agi altrui. O meglio, un'invidia c'è ma senza vita intima. Questi lavoratori vedono i comodi altrui ma non ne àn provato mai il solletico, sicchè la loro invidia non passa al cuore, à un che di istintivo che rimane inavvertito. Del *massaru* notano i beni, gli agi e i vantaggi, ma glieli riconoscono *pi l'innustria* perchè *è giurizziusu e Diu lu prutiggi insiemi a l'autri santi*; e a loro basta che *a lu ricùtu nun fussi amaru*, e che *lu travagghiu 'u crùni*. Al corpo quanto basta, ma alla propria umanità di lavoratori l'incoronamento. (9).

Pace è per essi tutta la vita del lavoro, e pace più profonda che sa di annullamento il riposo: la pace dell'ossa stanche, dello spirito esaurito. E pure il tono poetico non vi sprofonda in nessuno esaurimento spirituale:

L'uomu un tuupu lu viddanu rocmi. (10).

e quella *tuupu* à la fantastica vitalità interiore che l'occhio vostro infonde a una solitaria roccia bianca nel buio notturno, o il genio gitta in un blocco di marmo. I sonetti che cantano il riposo (v. in fine: VI) sono dolci d'un canto di sonno buono, la fatica compiuta, l'anima quieta, sicchè voi non meglio sapete se sia il sonno degli innocenti o quello degli affaticati. E poichè la passione interiore del lavoratore, che è l'impiego della propria natura, non s'attarda mai; allo svegliarsi, se il corpo è rilassato, lo spirito è buono: la materia è inerte, ma lo spirito vigila e non interrompe la vita, la cui fatica ama:

La travagghiu ha cunsistiri cunticutu,
travagghiu 'u mienzu al risu di li sciuri,
travagghiu ceru za nun fu lamientu. (11).

Ecco il più intimo mondo poetico del Di Giacomo: il *travagghiu* non è dolore, ma si fa luce dell'anima. *O l'atri nuostru, ...fu ca stu nuostru corpu nun si lori*, (12) dice anche nello stesso sonetto (IX); ma è come chi prega Dio per salire più liberamente al cielo, chè il respiro più ampio, il cielo vero dell'anima è nei versi seguenti:

ma r'alligrizza illumina lu fucil
cuomu a lu suli arriririu li macci,
e la campagna è bella ca si gori. (13).

C'è in ogni forma seria di vita una benedizione che par essa la sostanza di tutto, l'amore (X-XI). Questo sentimento, al momento in cui appare o si svolge, sembra irriducibile a quello fondamentale. L'ha ben cresciuto Vann'Antò fra tre versi uguali che appartengono al tono fondamentale:

Zappa, zappa la terra, zappa zappa...

Ma nel sonetto seguente (XI) voi lo vedete sbrigliarsi e dominare isolatamente nella fantasia, come vostra immediata creazione solitaria. Ma ciò è forse per la nostra abitudine di non riconoscergli mai spontaneamente una natura episodica e subordinata, forse per la sua violenza.

Più aspra di quella dei campi la vita delle miniere è benedetta anch'essa dall'anima del lavoro. Anche la morte laggiù è lutto che non schianta e la vita lo vince:

la morti e nun ha 'ssiri ca n'avanza.
Ma...ccu pacienza,
uomu, ubbidisci. Valuatà infinita
nun la pò cancillari la sintenza (14).

La *sintenza*... Ecco lo scoglio più aspro contro cui s'infrangerebbe la mia critica. E' amore letizia, dovere sentito, vissuto, praticato il lavoro umano, o è dolore, condanna? Siamo dinanzi alla concezione cristiana, mistica della vita, o dinanzi a un'altra più profondamente e più intimamente filosofica, pur non dispiegata in volumi, ma certamente sprofondata in noi, tanto sprofondata da apparire quasi come un senso nostro, il senso della perpetuità della vita? Lasciamo stare la coscienza cristiana dei lavoratori siciliani. Non cantano essi, che sono la materia del canto del Di Giacomo. Confesso che sarebbe piuttosto una nota intimamente discordante nel suo mondo poetico e verrebbe certo a disintegrarlo. Ma notiamo: s'è già per tutto il canto accentuata la nota malinconica di questa vita che si svolge nel profondo alla luce mesta di lanterne, e i popolatori di queste penombre sotterranee non conoscono altro riso ricreatore che quello delle stelle del cielo e quello di un amore del cuore, e solo di sette in sette giorni la gioia del sole domenicale. Qual mai chiaroveggente filosofo o profeta non ebbe, anche spesso il palpito del mistero e si sentì condannato? Quale amore lungamente lieto non visse momenti di sordo dolore? E lo sconforto non è anch'esso una forza della vita? *La sintenza!* Così appare in quel momento la vita; ma è un momento, un palpito, è in ora mesta, al suon dell'Ave, quando il mondo si colora di due note opposte ma ugualmente melanconiche, speranza, accoramento. E infatti un momento prima ci à cantato una voce ugualmente malinconica, ma non quella del dolore, non il peso infinito della *sintenza*, ma l'infinito sollievo della speranza:

Vuci ca mai ni lassa, di la sprànza
...è la vuci eterna di la vita;
la morti e nun ha 'ssiri ca n'avanza
E' vuci del doveri.... (17)

Dovere, dunque, ed è dovere amato, sentito, vissuto, praticato; tanto amato che il minatore se ne fa come la propria natura:

La curai è carni, suduri è suduri;
la villa è villa, i minieri minieri:
u sugnu ch'è cu sugnu, pirriaturi.

Il tono melanconico che potrebbe ribaltarci da un mondo poetico in un altro e sconcertarci, è invece uno dei movimenti più fini della poesia del Di Giacomo. E' la malinconia per la luce che manca, per la morte compagna vicina. Giù, nelle miniere il duro lavoro è amato, ed è anche il suo canto, un canto, un canto misterioso:

l'arma s'interna
nell'entusiasmu del lavoru e canta
nun sa pirchì
. . . .
ma canta! forza mistiriusa umana
ca nun s'abbatti mai, ca vinci tuttu...

Canta la gioia quantu è cchiù luntana (17).

Non v'è letizia nel tono, ma neppure amarezza, e *l'entusiasmu del lavoru* rimane la grandezza poetica che più vi commuove.

Laggiù dove l'anima *s'affunnu tra nuddu e nenti*, e non si godono i trionfi della natura e *nun sciùsciunu aruci r'aria frisca i vienti*, (18).

si sente (sublime intuizione nostalgica di cui l'anima del lettore posandosi, vela il mondo e se stessa), che

...lu suli è na campana in cima
ca ca sunannu pi malincunìa;

e un brivido mortale vi sospende all'improvviso il respiro della vita:

....All'imprucvisu cùrunu silenzu
di pinsera di morti - nun si sa.. (19)

Ma pur si sente che la vita più profonda pulsa nel lavoro:

...lu travagghiu mantenì la firi
di la vita;.... —

E' questo il nocciolo poetico dell'anima del Di Giacomo; questa è l'eterna poesia in cui ogni altra finisce temporaneamente, la navicella che sale e discende le creste dell'onde, e l'onde passano e lontanano mentr'essa rimane.

Solo se non *si travagghia*, lo spirito giace in un'atmosfera accidiosa più grave della stessa morte:

Quannu 'u travagghiu, è tintu; e mi smi-[rudduG
lu iuornu è un nuli cu nun passa mai,
puoi cu resta eternamenti crudu (20).

C'è più mortal silenzio in questi versi che nell'animata tomba delle miniere dove invece l'anima *s'interna nell'entusiasmu del lavoru*, e canta.

Appartengono alla «Vita delle miniere» alcune liriche d'amore che son belle ed originali, ma irriducibili all'intonazione generale della poesia di Vann'Antò. Potrebbe, per ridurvele, valere la considerazione che l'amore o è presentato come il premio più dolce della fatica, o è vissuto come la nota delicata dell'austero mondo poetato da lui, ma più ancora che nella prima parte si sente che domina credo sempre per quel che è detto prima. Più presente è quel mondo nelle nove ottave de «La santa duminica». Care e meste le note di «Addiu a lu paisi».

* * *

Un detto ch'è più appariscente nella terza parte «Vita delle trincee» il sentimento della fatica. E qui anzi, alla più chiara rivelazione psicologica s'accompagna, specialmente infine, una più drammatica espressione fantastica. Qui dove è naturale che quel sentimento sia disordinato, pur si sente che più intimamente lo pervade:

Si stu in oziu sauntenti, utra sbaragghi, (22)
murtificati sempri nu lu cori;

le fatiche sono sconvolte e copiose di pianto, pure... *scurriri queti i lurmi-ruonu..... dalari santu ha scurriri sirenu* (22). Non s'è nei campi o nelle miniere ora, il lavoro non è usato ma strano, strapazzato: oppure l'anima vi aspira, la liricità s'eleva tutte le volte che si *travagghia*, si fu il doveri o s'è fatto (VII-IX; XXXII-XLIV; specialmente XXXVIII-XXXIX). E se il nostro s'assonna, o il fante s'assonna affaticato, la poesia si fa anche tenera e spira tepor di famiglia. Senti la sentinella che à vigilato sino a una stanchezza mortale, come s'addormenta:

....si teni ncuttu ncuttu
sciatannu càuru, lunnu, 'n paci, tuttu
unù cori..., Suonnu, ancri ca tuspettu,
Rurmi ch'è nu bammimu nti la naca (25)

La trepidazione nervosa, la maledizione mancano nel rischio o nella speranza (XII-XIV). Non c'è sconvolgimento interiore che non sia dominato dall'amore del lavoro. L'ira contro la prepotenza del superiore s'acqueta nella vita più intima del dovere, un dovere senza ostentazioni, che sa proprio di connaturalità con l'anima:

...(Nu, fanti, ccu pacienza,
lammi, sirvuti il doveri e bastac aggàttati) (24

Per questa connaturalità una nota di finissima ironia in animo semplici sgorga spontanea, quando fantasmi più alti da più alte coscienze si agitano al fante. E' una poesia accennata al sonetto XVII, ma finissimamente svolta al 28.o. *Difènniri la patria*, dice con ironica meraviglia il fante riassumendo la *parrata del tenenti* prima dell'avanzata:

Difenniri a patria, cusa rauni
difenniri lu beni di la mamma;
t'ristu suffriu pi tutti, li so uffanni;
t'umprienuu beni, sì, nun mi cunfunnu;
mi vientu n'autru, carricatu r'anni —
ri suggizzu, filòsicu profunnu. (27). (

Altro che *beni di la mamma*, altro che *cosi ranni* col punto esclamativo! Il fante à un'altra filosofia, non certo più elevata, ma ugualmente umana:

...spissu tùrchiti li bumui,
fai il doveri, e t'a puoi nesciri 'i lisciu...
Se puoi tummi, pacienza subbitu tummi. (28)

Si capisce come questa pur alta coscienza morale, ma civilmente inferiore, gema di pietà per la condanna marziale dei traditori, e la corona dei cinquanta sonetti si chiuda, senza stonatura, con la sconsolata concezione della patria maledetta.

Più ureate di sogno, di desiderio, di malinconia, di una drammatica visione e canto della propria più normale attività, le tredici ottave di «*L' zu Giurgiu*», dove un brivido amaro per un attimo scorre ironicamente e si rileva il sordo grido dilacerante della materia, si chiudono con passaggio forse non sufficientemente svolto, nel sentimento fondamentale dell'arte del Di Giacomo: la perpetuità della vita:

Amici, sì, pi stari cunsulati,
pinsannu c'a la morti 'n si finisci;
e la bedda c'ammamma 'nnammurati
s'arrimu firi attorna arrivivisci.

Cà, duoppu, ri li terri cuncumuti
la nuovu furi cciù gaglIardu crisci;
sta furi è nu bunneru tricuIuri,
rinuscitau Gesù lu Redenturi ((27).

Non è tutta qui la poesia di Vann'Antò. Felici intuizioni di paesaggi di sole, quadretti di insolita sensualità, altri movimenti ha la sua musa. Ma si sente che questi sono come di riposo e che quel mondo di più larga umanità descritto di sopra è la sua profondità poetica e deve essere la sua passione d'uomo. Nè intera quel mondo ho io spiegato, chè ho mirato, per sintesi, all'intima sostanza, a quella che parla eternalmente e che con formola più elevata o più adeguata, io chiamerei *l'eter-idealità del lavoro umano.*

RAFFAELE SPONGANO.

(1) *Vann'Antò'* (Giovanni Antonio Di Giacomo). *Voluntas Tua.* Roma, De Alberti, 1926.

(2) *Travàgghia* ,lavora. *Frati*, fratelli. *Nià nuvuli*, nelle nuvole.

(3) *S'addumau*, s'accese. *Ràggia*, ira, dispetto.

(4) *Nùuli*, nuvole. *Trona*, tuoni. *'N c'è pietà*, non c'è pietà. *Ri lu travàgghiu*, dal lavoro.

(5) *Lientu*, lento, assiduo. *Ruru*, duro.

(6) *Cianci*, piange.

(7) *A lu stunJiu*, fino a stordirsi. *Ci tocca*, gli tocca. *Prammaintiu*, l'erba primaticcia, di settembre. *Su'*, sono. *Sciorti e libbri*, sciolti e liberi.

(8) *S'arza*, s'alza, si sollava. *Sciùscia*, soffia. *Aruci*, dolce. *Rizzuna*, brividi.

(9) *A la ricòlta*, al raccolto. *'Nerùni*, incoroni.

(10) *'Na*, una. *Timpa*, rupe. *Rormi*, dorme.

(11) *Hà essìsiri*, deve essere. *Sciuri*, fiori.

(12) *Nun si lori*, non si tolga.

(13) *Arrirona*, ridona. *Macci*, alberi. *Si gori*, gode di sè.

(14) *Nun hà 'ssiri*, non deve essere.

(15) *Ni lassa*, ci lascia. *Sprànza*, speranza.

(16) *Iu sugnu ch'è ca sugnu*, io sono quel che sono. *Pirriaturi*, minatore.

(17) *L'arma*, l'anima. *Cciù*, più.

(18) *Nuddu*, nessuno. *Sciùsciunu*, soffiano, spirano.

(19) *Càrunu*, cadono.

(20) *Quannu 'n travagghiu*, quando non lavoro. *E' tintu*, è male. *Mi smirudda*, mi struggo.

(21) *Sbaragghi*, sbadigli.

(22) *I larmi*, le lagrime. *Vuanu*, vogliono.

(23) *Neuttu neuttu*, rannicchiato, raccolto. *Sciatanna*, fiatando. *Naca*, culla.

(24) *Aggàttati*, acquàttati.

(25) *'N àutru*, un altro. *Carricatu r'anni*, carico d'anni. *Filòsicu*, filosofo.

(26) *Bummi*, bombe. *T' 'a puoi nèsciri 'i lisciu*, te la puoi cavar liscia. *Tummi*, cadi. *Suddu*, se.

(27) *'N si*, non si. *Firi*, fede. *Attorna*, di nuovo.

Appunti in margine al centenario foscoliano

Le pagine, che i giornali italiani han dedicato il 10 settembre alla celebrazione del poeta di Zante, han dato, se ancora v'era chi non ne fosse appieno convinto, un'altra riprova dell'abisso che corre fra quella critica giornaliera e spicciola e l'arte vera e profonda.

Nè v'ha di che stupirsi, a dire il vero, chi almeno conosca le condizioni squallide e miserevoli della nostra presente letteratura. Tuttavia non ci s'attendeva a vedere, sciorinate per l'occasione, e naturalmente semplificate, mutilate, ridotte alla misura degli schemi d'uso corrente, le idee più viete, le elucubrazioni più stantie della vecchia critica universitaria: oppure anche i risultati di una lettura frettolosa e disattenta delle nostre storie letterarie più comuni e solenni. In questo mondo d'idee sommarie e di forme ruvide ed opache, l'intelligenza signorile e la prosa accademica di qualche autentico professore chiamato a commemorare il poeta (ricordiamo, tra gli altri, l'Albini, il Bertoni, il Galletti dovettero trovarsi francamente a disagio.

Ora, se in Italia oggi esistesse, non dico una letteratura, tanto meno una poesia, ma solo una educazione letteraria diffusa, capace di leggere sentire gustare opere d'arte vere e grandi, nessun poeta forse quanto il Foscolo avrebbe dovuto destare intorno a sè un'eco larga appassionata ed intensa d'interessi e di studio.

C'è in lui una ricchezza di multiformi esperienze, una vastità ed intensità di passioni, un fervore d'idee, una libertà e profondità d'interpretazioni filosofiche e critiche, una modernità insomma, la quale mancò in certo modo e per un certo aspetto a poeti anche più prossimi a noi, quali Manzoni e Leopardi. E d'altra parte v'è in lui, accanto e al di sopra di quel suo spirito moderno o, come egli diceva, *guerriero*, un senso della virtù serenatrice della poesia, una divina calma di forme, quella compostezza e misura veramente classiche, al di fuori e al di là d'ogni sforzo retorico ed umanistico, alle quali tendono con aspirazione intensa dolorosa e vana l'arte e la vita contemporanea.

Queste che diciamo sono cose note e punto peregrine, almeno per chi abbia la consuetudine di leggere davvero i poeti. Ma i giornalisti, si sa, non han molto tempo libero da dedicare alla lettura. Ed è perciò che, se pur qualcuno di loro ha accennato in quest'occasione alla modernità od attualità com'essi dicono, del Foscolo, ha per altro posto male i termini del problema, trasformandolo in una questione di forme *pure*, cioè astratte, mentre occorreva vedere la ricchezza vivente, operosa, magari contraddittoria d'un'anima, senza la quale quelle forme non sarebbero nè si possono spiegare.

Oppure anche alcuni han limitato arbitrariamente quella modernità alle *Grazie*: quando invece essa pervade tutte le pagine del poeta e del prosatore, le sue idee filosofiche, la sua critica letteraria, la stessa solennità ieratica e civile dei *Sepolcri*.

Non una pagina forse è stata scritta, nell'occasione del presente centenario, che meriti di esser letta e meditata, per novità e profondità o anche giustezza d'idee. Il Foscolo attende ancora in Italia i suoi lettori. Occorre consolarsi pensando alla difficoltà della sua opera poetica. Ed è giusto poi, e confortante, notare che non son mancati del tutto spiriti in grado di comprendere, additare e descrivere quel connubbio di modernità e classicismo, di cui abbiamo fatto or ora rapido cenno, così come le altre qualità e gli altri aspetti della poesia e del pensiero di questo nostro grande. E meglio di tutti il Croce, in quel saggio che, pur nella sua brevità, è tra le poche cose veramente notevoli nella sovrabbondante ed arida bibliografia foscoliana.

E' stato notato da molti, anche in quest'occasione, che ad una miglior conoscenza del Foscolo mancano ancora, come un'edizione critica delle opere condotta con metodo e su basi larghe e sicure, così una biografia compiuta intelligente e spassionata e un'analisi critico-estetica degli scritti, la quale tocchi e si sforzi di spiegare tutt'intera la figura complessa del Nostro: uomo, pensatore e poeta.

Quanto alla biografia, nell'occasione di questo centenario, due foscoliani di vecchia data, l'Antona-Traversi e l'Ottolini si son messi d'impegno a scriverne una; ma, prima di discorrerne, sarà bene aspettare di vederla finita.

Per ciò che riguarda l'interpretazione critica del poeta e del pensatore, si può dire che dopo la vecchia opera del Bonadoni non è apparso in Italia nessuno scritto che mostrasse, come quella, insieme con lo sforzo di raggiungere una sintesi piena ed originale, la volontà d'una larghezza e compiutezza insolite nell'impostazione del problema teorico.

Eppure oggi sono evidenti i difetti e gli errori di quell'opera, nella quale il Bonadoni era ancor lontano dall'aver raggiunto l'intelligenza e la finezza culminanti nella sua monografia sul Tasso. Il pensiero del Foscolo è esposto in quel libro in forma troppo spesso schematica, che ne oscura e quasi ne cancella le origine segreta, i mutamenti e i progressi, gli slanci e le lacune. Quanto alla poesia, il Bonadoni le dedica nel suo volume troppo poche pagine e tutt'altro che scevre da pregiudizi e da errori. Cosicchè, chi avesse voluto, molto era possibile fare in questo campo, ma occorreva appunto che qualcuno ritrovasse la volontà di sintesi e la serietà e profondità di preparazione, che stanno al fondamento del libro del Bonadoni. Ora questo qualcuno, dal 1910 in poi, non s'è trovato, almeno fino ad oggi. Se ne togli il saggio ricordato del Croce, che nella sua brevità ha carattere di sintesi provvisoria e di ritratto abbozzato a larghe linee e senza soverchie pretese, sebbene con mano sicura, tutti gli altri lavori venuti fuori negli ultimi anni hanno aspetto d'indagine limitata e parziale.

C'è stato, è vero, un libro del Citanna, dal quale s'è detto fors'anche troppo male, e che aveva appunto o pareva aver l'ambizione d'esaminare il problema poetico del Foscolo nella sua integrità e totalità. Ma anche in quest'opera il difetto principale deve trovarsi proprio, non tanto in certi ingenui paradossi che lasciarono sconcertati e scandolezzati i nostri ambienti universitari, quanto nell'arbitraria limitazione e mutilazione del problema critico. Invero il Citanna, sulla base di un suo pregiudizio, che a torto egli credeva poter far discendere logicamente dalla concezione crociana della poesia, limitò il suo esame alla lirica pura, escludendo tutta la preparazione umana, letteraria, filosofica senza la quale è impossibile poi comprender quella davvero, trascurando, come se non fossero, tutte le prose, persino il *Jacopo Ortis* e le lettere. Ne vien fuori una descrizione monca ed anemica del poeta, pur fra molte osservazioni particolari che dimostrano l'intelligenza e il gusto squisito del critico.

* * *

Poichè l'opera sintetica e conclusiva sul Foscolo, che da molto s'attende, è mancata finora, e le recenti celebrazioni centenarie han mostrato così scarsa volontà e capacità di sentire e meditare l'opera del poeta, che cosa resta da dire al cronista, tranne la sua tristezza e il suo pessimismo? Cose queste ultime, delle quali il discorrerne altrui suol generare noia in chi parla non meno che in coloro che ascoltano. Senonchè — tutti lo sanno — la realtà non è mai così brutta come a prima vista appare: osservandola più da vicino vi si trova sempre alcunchè di buono. Così, anche in questo nostro caso particolare, sarà giusto dire che qualche progresso, e talora notevole, s'è pur fatto in questi ultimi anni nel campo della critica foscoliana, anche se ciò non è avvenuto per merito dei giornalisti, bensì, come quasi sempre, degli studiosi dotti e seri, degli «eruditi», per intenderci, o dei «professori».

Alcuni aspetti della complessa e ricchissima anima del poeta son stati meglio indagati e approfonditi; le sue massime opere poetiche, fatte oggetto di analisi penetranti e di severi commenti, han rilevato nuovi segreti. Sarà giusto, invece che soffermarsi a rimpiangere quel moltissimo che non si è fatto, ricordare e raccogliere i risultati acquisiti di quel tanto (molto o poco che esso sia) che gli studiosi han pur dato in tempi recenti alla troppo ricca bibliografia foscoliana.

Si diceva or ora del Citanna, il cui libro appare nel suo complesso manchevole, insufficiente. Ma le osservazioni e le intere pagine buone in quel volume son pur molte e lo fan degno di attenta considerazione.

La critica moderna, si sa, tende anzitutto a distinguere in ciascun autore tra poesia e non poesia, cogliendo sottilmente le tracce d'una maggiore o minor sincerità d'intuizione e di espressione. E questo non è certo, come molti credono, lavoro inutile, nè pedante, nè ingiurioso ai poeti: a' quali nulla si toglie di ciò che essi hanno di veramente bello e grande.

Per esempio, ai sonetti foscoliani il Carducci aveva tributato un'ammirazione, che a taluno poteva apparir generica, e quindi troppo indulgente. Il Citanna vi ha distinto abilmente molte correnti d'ispirazione di valore diseguale, talora altissimo, in altri casi minore o minimo. E le sue osservazioni paiono così giuste fondamentalmente ed assennate, che son entrate a far parte de' commenti scolastici più recenti. Ciò che vi poteva esser di troppo duro ed acerbo nella critica del Citanna ai Sonetti, è stato corretto da Giuseppe Manacorda in quei suoi *Studi* foscoliani, che, opera d'un dotto solitario, hanno un fascino di gentile umanità troppo remoto e strano all'età nostra volgare e leggera. Analisi sapienti e sottili ha dedicato il Manacorda ai sonetti, specie a quei tre d'amore cari al Carducci: «E tu nei carmi», «Perchè taccia il rumor», «Meritamente». Egli sa coglierví il formarsi progressivo dell'animo poetico foscoliano che si va poco a poco svincolando dalle imitazioni giovanili e vien conquistando faticosamente la sua natura. Nelle pagine del Manacorda il Foscolo non vien isolato e quasi immerso in un'atmosfera d'astrazione, come in quella del Citanna, bensì vive nel suo tempo e fra gli scrittori d'ogni età a lui cari o a' quali si riattacca in vario modo, e appare così più vero e più a suo agio, come un libro di poesia fra molti libri nella biblioteca d'un umanista. Il Manacorda sa con precisione e con finezza parlarci, a proposito dell'ode alla Pallavicini, del «profumo nuovo di quel classicismo, che si afferma solo nell'ultimo decennio del secolo XVIII col Holderlin, con lo Chenier, col Foscolo: ivi l'eterno contrasto della bellezza e della morte; dell'amore che avvince e del grande mistero che ci attende; ivi un velo grigio di tristezza che allaccia i puri fiorenti fantasmi greci e romani». E a proposito del sonetto «Così gli interi giorni», si dirà che egli appare «dettato da un Petrarca notturno, ammodernato alla settecentesca». E per il sonetto a Firenze, riavvicinerà «taluna delle grandi odi carducciane, ove alla donna amata fiorente di giovinezza e di grazia è dato per sfondo il Medioevo». Questa finezza di riaccostamenti, unita a una dottrina profonda che permette al critico di cogliere mille risonanze di poeti classici che sfuggono all'inesperto, riappare nel bel commento dedicato ai *Sepolcri* dal Manacorda, e anzi si trasforma talora in un virtuosismo eccessivo, volgendosi a cercar ricordi di scrittori greci e latini, anche là dove le somiglianze d'ispirazione appaiono meno evidenti, come ne' versi romantici sulla «funerea campagna» abbandonata e paurosa.

L'opera poetica del Foscolo che ha tratto maggior vantaggio da' più recenti studi foscoliani è stata indubbiamente quell'insieme di liriche e frammenti lirici, che va sotto il nome di Grazie. Anche in questo caso per merito in parte del Citanna, che ne ha additato con sapiente analisi la modernità, mostrandovi il preannuncio delle più recenti vicende della nostra letteratura fino a D'Annunzio; e in parte anche maggiore per merito del Croce, il quale ha dimostrato come anche nelle *Grazie* la «linea classica» sia costantemente mantenuta, come cioè «non mai in tutti questi, che materialmente sono davvero frammenti, ci sia il frammentario del dilettantismo, che si stende in superficie e gode della propria virtuosità ed ricchissimo agli occhi e povero all'anima». Il problema delle *Grazie* si va così trasformando: alla ricerca affannosa di ricomporre in un sistema, che doveva sempre esser più o meno arbitrario, le pagine lasciate sparse e frammentarie del poeta, si sostituisce una contemplazione più veramente storica ed estetica, agli occhi della quale i frammenti composti in tempi ed occasioni diverse appaion veramente come altrettante liriche indipendenti una dall'altra e di diseguale, ma talora grandissimo valore. Ciascuna dev'essere quindi studiata per sè, senza asservirla all'artificioso e tardo e vano desiderio del poeta di comporre un vasto poema su una trama di complicati simbolismi. In tal modo apparirà meglio quella bellezza poetica dei frammenti, che i pregiudizi ora vinti avevano oscurata e compressa, impedendola anche alla vista acuta ed esperta del De Sanctis.

* * *

Un altro aspetto dell'anima foscoliana che si è venuto in questi anni a poco a poco rivelando e precisando, fuor d'ogni ammirazione superficiale e generica, ne' suoi meriti altissimi e ne' suoi limiti, è l'opera di lui come critico letterario: la quale non ha, nel Foscolo, come in altri poeti, importanza secondaria e marginale, bensì è attività che occupa ed assorbe, in certi periodi, tutto il suo spirito, e non si disperde in intuizioni frammentarie, per quanto geniali, ma si svolge secondo una linea logica ben chiara e determinata.

A definire i meriti e i difetti della critica letteraria foscoliana han lavorato molti studiosi in questi ultimi anni, con intelligenza e in modo proficuo. Ma un'opera soprattutto ci è caro ricordare qui, nella quale quell'aspetto dell'anima del Foscolo è descritto alfine nella sua compiutezza e collocato nella luce de' suoi tempi e, ciò che più importa, studiato sulla base d'una conoscenza non parziale ma compiuta e sistematica della personalità foscoliana. Vogliam dire l'*Introduzione* premessa da Mario Fubini ai *Saggi letterari* del Foscolo, scelti ed annotati da lui per le edizioni della Utet.

Il Fubini illustra anzitutto la formazione della mentalità critica foscoliana, attraverso la ricca esperienza di vita, e il tumulto de' sentimenti e delle passioni; poi mediante la personale fatica letteraria e poetica, che insegnò al Foscolo il valore reale delle parole consacrate dall'ispirazione dei grandi; e infine con l'alfierismo che lo dispose ad intendere il carattere religioso e universale della poesia. «Da una sola radice rampollano la poesia e la critica del Foscolo: ...in questa unità è la modernità del Foscolo. Il poeta non si fa critico per porre dei limiti alla propria attività e formulare leggi o difendersi dai letterati avversari, come il Tasso e il Corneille, non discorre amabilmente di poesia, come il Voltaire, ma, poeta fra poeti e uomo fra uomini, sente nelle opere altrui pulsare il medesimo cuore che nelle proprie».

Sebbene rare ed incerte siano le definizioni dell'arte nel Foscolo critico, pure in lui sono sempre presenti i due fondamentali concetti dell'autonomia della poesia e dell'individualità di ciascuna opera poetica. Attraverso la sua esperienza di traduttore e le profonde meditazioni che l'accompagnarono, il Foscolo fu condotto a sentire, nella sua complessità, il valore reale e singolare d'ogni parola di poeta. In ciò è forse la maggior novità della sua critica: «la coscienza dell'individualità irreducibile di ogni poesia acquista nel Foscolo concretezza nell'esame delle singole espressioni: lo *spirito dei tempi*, il *genio* cessano di essere frasi generiche, e non il poeta in astratto, ma la singola parola è intesa dal Foscolo nella sua storicità».

La sua inettitudine ad organizzare in una sintesi vasta ed organica le particolari affermazioni, impedì al poeta critico di sviluppare in tutte le loro conseguenze questi suoi nuovissimi principi. Così che rimasero in lui, frequenti e diversi, i residui dell'antica retorica: e specialmente — debolezza massima — la negazione del nuovo in arte, la convinzione che «il numero delle idee è determinato», e l'artista si limita a combinarle ogni volta in modo diverso ed originale.

Perciò chi voglia veder davvero ne' suoi limiti storici l'attività critica foscoliana, dovrà guardare non all'ottocento, bensì al settecento: e sentirà allora «come il pensiero di questo esule perpetuo, travagliato da tempestose passioni abbia profonde radici nel pensiero europeo», e vedrà in lui confluire «le più diverse correnti, il razionalismo del Gravina e del Conti e l'idealismo del Vico, e l'erudizione del Muratori, e la polemica illuministica del Voltaire e dei suoi seguaci italiani, e la passione del Rousseau e dell'Alfieri, e il preromanticismo del Cesarotti e le aspirazioni neoclassiche»; e insomma scoprirà nel Foscolo «il critico più completo e più ricco del secolo decimottavo».

Il Fubini illustra queste sue affermazioni, con un'analisi sottile dei risultati della molteplice opera critica del Foscolo: ed esaminando il saggio *Della nuova scuola drammatica in Italia*, mostra come il Foscolo, pur superando in certo modo le teoriche del romanticismo, con quel suo tener l'occhio fiso all'autonomia dell'arte, disconosciuta e negata dal Manzoni e dagli altri romantici italiani, d'altra parte rimane inferiore a quelle teoriche e tanto più alla critica del De Sanctis, in quanto in lui è assente «la considerazione dell'opera artistica come organismo ideale, propria del Romanticismo».

Da questo nostro riassunto debbono necessariamente restare esclusi gli sviluppi singoli e le analisi ragionate del Fubini, così lucidi e sottili, così pieni di affettuosa penetrazione. Perchè appunto, come abbiamo detto, il pregio maggiore del Fubini è quello d'aver visto il Foscolo in tutta la complessità dei suoi aspetti, come una persona viva: come il più fecondo rappresentante — per usar le sue parole — nella critica, così come nella vita e nell'arte, dello *Sturm und Drang* italiano.

N. S.

NOTE DI TEATRO

Silvio d'Amico

> E poichè credeva, e ripeteva, che a teatro il padrone non fosse la poesia, ma il pubblico, così pensò, e dichiarò, che tutto il compito del critico consistesse nel dar conto a codesto pubblico del come e perchè un'opera gli era piaciuta, e un'altra dispiaciuta. Tutto questo con una logica semplicista, essenziale, scheletrica, ignara di veri problemi estetici, ma facilmente accessibile a tutti: il che fece credere a tutti d'intendersi d'arte; e fu una soddisfazione generale.
>
> S. D'Amico, *Sarcey*.

A rileggere i due volumi che al D'Amico dettero fama di critico drammatico (*Maschere*, *Il teatro dei fantocci*), pare, a chi sia pensoso delle sorti del nostro teatro, di rimettere piede su di un terreno ben solido dove, dopo varii altalenar di dubbi e di tentativi, il passo si rifaccia franco e spedito e i contorni delle cose vengano ad assumere un cordiale aspetto nitido e riposato.

Nessun'eco di cronaca, ma questa assunta esplicitamente a pretesto; nessun contento dilettantismo, nessun frettoloso impressionismo; alle lusinghe della *boutade* e dello scorcio, preferiti i cammini larghi e lenti della dimostrazione che svolge i suoi temi pacati e severi, se pur talvolta, sotto sotto, impazienti: perchè il D'Amico, scorte le debolezze di un dramma o di un'interpretazione, vorrebbe enunciare concludendo, per poi passare ad un altro dramma, ad un'altra interpretazione: ma poi, ricordandosi del lettore che dev'esser condotto per mano, di tappa in tappa, eccolo a rifarsi da capo, ponendo senza altro l'intelaiatura di una recensione che finirà per trasmutarsi nel saggio.

E' proprio questa fisionomia pacata e architettonica che distingue il tono della critica drammatica del D'Amico. Non il fiorito, elegante esordire di un Simoni, non il sorriso o l'ammicco d'un Ramperti, non il taglio perentorio di un Lanza, o il soliloquio di un Praga: ma un piglio largamente informativo, sottilmente indirizzato a creare sfondi e a stabilire correlazioni, che ben presto profila tutto lo scheletro del saggio nel quale, generalmente, il problema particolare che l'ha originato viene poi raccolto o risolto nell'ultima parte, dove confluiscono i motivi essenziali e preparatorii, in un'ultima sintesi che il problema risolve.

* * *

Succeduto a Domenico Oliva come critico drammatico dell'*Idea Nazionale*, succeduto ad Edoardo Boutet nella cattedra di storia del teatro nella scuola di recitazione di Santa Cecilia, si potrebbe dire che il D'Amico abbia ereditato dall'Oliva la vasta, scrupolosa preparazione e, dal Boutet, l'intransigente severità unita a quell'intima passione per il teatro che nel Boutet raggiunse il dramma del novatore che è costretto a vedere incompresi i suoi sforzi.

La sua chiaroveggenza fredda e serena, che non perdona errori o debolezze, ed il fervore che pone nel seguire ogni nuovo saggio teatrale, fanno del D'Amico, col Tilgher, il vero sagace critico del nuovo teatro: e gli entusiasmi del Tilgher, sovente sistematici, hanno la loro giusta contrapposizione nelle limitazioni del D'Amico, che, non appena definito un nuovo tentativo al quale si era dapprima proteso con vive segrete speranze, non può quasi celare il suo disappunto: professore che, ad ogni costo, non può fare a meno di bocciar lo scolaro che poteva essere il prediletto.

Ecco la scomposizione di un Shaw 1920: «... quando porta all'esasperazione la sua mania divenuta fine a se stessa, non è altro che uno Scribe o un Sardou alla rovescia (vale a dire, un autore di teatro che risolve l'arte in un problema meccanico). Che egli apra una porta là dove quegli altri la chiudevano, ch'egli faccia entrare un personaggio nel momento in cui gli altri lo facevano uscire, ciò non impedisce che in ultima analisi egli attribuisca, come quelli, la suprema importanza alla porta aperta o chiusa, all'entrata o all'uscita di rito... Tutta la sua arte, in fondo, non è che una critica dell'arte degli altri, ossia del modo con cui gli altri artisti hanno fin qui rappresentato sulla scena gli uomini e la vita. Ma non una critica implicita in una visione nuova. E' una critica teorizzante, disputante di continuo. Le sue creature non agiscono e non vivono: sono soltanto mosse da una perpetua libidine di discussione. E' evidente che esse non prendono gusto se non a parlare, e ad ascoltarsi. Si atteggiano, si preparano le botte e risposte, si mettono continuamente in mostra. E *fanno gli inglesi;* posano da inglesi davanti all'obbiettivo».

Questo critico che, pure nel 1920, nell'entusiastica stagione delle *parabole*, delle *confessioni*, degli *apologhi*, delle *visioni*, delle *avventure* ecc., prima d'iniziare uno studio sul teatro del grottesco (ove se ne eccettui *La maschera e il volto*, fenomeno di un'arte in cui gli stessi creato non san più credere alle proprie creature) non esitava di citare l'«Introduzione alle arti del disegno» del Vasari.

«Le grottesche sono una spezie di pitture licenziose e ridicole molto, fatte dagli antichi per ornamento di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria: il che facevano in quelle tutte sconciature di mostri per strattezza di natura o per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno quelle cose senza alcuna regola, appiccicando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, e a un uomo le gambe di gru, e infiniti sciarpelloni e passerotti; *e chi più stranamente immaginava, quello era tenuto il più valente*».

* * *

Ma il D'Amico ci è particolarmente caro ed attuale per essere uno studioso dell'interpretazione teatrale, e per saper reagire, talvolta rudemente, a tutto quel che può essere stato ed è sopravalutazione e deformazione del problema scenico. Perciò la scenografia, e soprattutto la nuova scenografia, non desta in lui che un interesse secondario; e tutti i nostri attori, tranne la Duse, hanno avuto da lui, forse unico, delle accoglienze che non avran certo ricevuto *in loctitis*.

Lo stesso Novelli, in Shylock, è il magnifico creatore di un «personaggio», ma non è l'interprete di Shakespeare; l'*Amleto* del Ruggeri è un Amleto cantante, esteriore, sfacciato: non è più l'«immobile» *Amleto* di Shakespeare; il *Macbeth* dello Zacconi, interpretazione nulla di un interprete adatto soltanto a certe opere del teatro naturalista e ad altre di una certa comicità taurina; le lamentose cadenze, tra puerili e dialettali, che una Gramatica ha derivato da Lisa, la piccola fioraia straccions di *Pigmalione*, non possono esprimere la Rebecca di *Rosmersholm;* l'Osvaldo dello Zacconi non è più che un organismo in decomposizione, che affascina il pubblico soltanto per le sue stigmate patologiche; *La locandiera* del Talli è quella della vecchia e men buona tradizione degli attori italiani; il *Sansone* di Lucien Guitry è inferiore a quello del Ruggeri; il «canto» della Melato non è quello che seduca; la Galli non è nemmeno una vera attrice comica: è una pupattola straordinaria, uno straordinario *numero* di caffè-concerto; ed i migliori dicitori di versi, infine, saremo sempre noi stessi, a bocca chiusa.

Affermazioni severe, sovente meritorie. Perchè, per il D'Amico, l'interprete non può, non deve essere l'elemento predominante nell'opera teatrale: nè il *mattatore* di buona memoria, nè il nuovissimo dèspota, così come lo vorrebbero parecchi teorici teatrali di questi ultimi tempi: ma il collaboratore del poeta, tutto sacrificato e devoto all'opera del poeta: la quale non potrà mai essere un pretesto alle manifestazioni arbitrarie dell'interprete. E poichè particolarmente i nostri comici, che ancòra sentono troppo imperiosa l'eredità della commedia dell'arte, son portati a considerare l'opera del poeta come un canovaccio sul quale imbastire e ribadire le situazioni più favorevoli alle loro predilezioni (stile di dizione, atteggiamenti, truccature - altrettanti «cavalli di battaglia»); e poichè l'incoraggiare comunque tale tendenza sarebbe da noi più dannoso che altrove, data la tradizionale incoltura dei nostri comici, pari soltanto alle loro doti native: così il D'Amico crede di doversi opporre alle poche nostre teorie dell'interpretazione (per il Croce, *variazione* di un tema dato dall'autore, per il Gobetti opera di un commentatore e d'un critico).

La posizione del D'Amico non può essere che nettamente contrastante con quella del Croce, la cui teoria, portata alle sue estreme conseguenze, dovrebbe concentrare tutto il significato di una rappresentazione teatrale nella figura degli interpreti, e soltanto incidentalmente nell'opera del poeta: e allora, col Croce, potremmo pienamente giustificare il vecchio proposito del Musco che voleva cimentarsi nell'*Otello* di Shakespeare, garantendo che, senza mutare una sillaba del testo, sarebbe riuscito a far sbellicare dalle risa qualsiasi pubblico. Parodia, non interpretazione. Riconoscendo che anche una parodia può essere un capolavoro, e lasciando ad altri focosi benintenzionati di sfoderare le parolone d'uso - dal sacrilegio alla profanazione.

Alla posizione gobettiana il D'Amico non può, suo malgrado, non sentirsi più vicino. Soltanto ci pare che, nella sua genericità, quella del D'Amico comprenda ed amplii quella del Gobetti. Quando questi afferma che l'opera dell'attore è simile a quella del critico, attribuisce all'attore lo stesso compito che gli attribuisce il D'Amico. L'attore deve anzitutto rivelarsi l'opera del poeta: e in questa fase, che si potrà anche chiamare di necessaria preparazione, il compito dell'attore sarà proprio quello del sensibilissimo lettore e dell'indagatore essenziale: del critico. Ma poichè l'attore, in quanto attore, non deve esprimere la rivelata scoperta del suo autore mettendosi a tavolino, ma deve rendere tangibile e controllabile questa sua scoperta da un palcoscenico al pubblico d'un platea, così dovrà l'attore — e soltanto allora sarà veramente attore, interprete — scoprirsi e rivelare quei determinati quadri scenici, quei toni e quelle gamme di dizioni e d'atteggiamenti che rispondano alla rivelazione critica che del dramma ha avuto.

Compito delicatissimo e duplice, che non può esser scisso in uno schema cronologico: e che non può fare a meno di nessuno dei suoi due termini fondamentali, che si permeano a vicenda. Altrimenti ogni buon critico dovrebbe essere buon attore; o si dovrebbero accettare, col Croce, certe interpretazioni che hanno soltanto la coerenza dell'attore che ha saputo crearsi un «suo» personaggio, un «suo» dramma, prendendo quelli del poeta soltanto come servizievoli punti di partenza, subito dimenticati o, almeno, trascurati.

L'interprete è un artista che può essere, sì, accostato all'ideal traduttore, all'ideal commentatore di un'opera che si è manifestata in scene e in battute: ma l'interprete è soprattutto l'artista che si vale di mezzi che sono soltanto suoi e tali da poter rendere legittima l'affermazione dell'esistenza di un particolare problema, quello dell'interpretazione teatrale. L'attore che non sappia modulare la propria voce o disciplinare i suoi gesti, il capocomico o il direttore di scena che non sappiano trovare gli sfondi necessari alle persone di un dramma, potranno essersi rivelate tutte le necessità critiche di un dramma: ma, non potendone poi intuire ogni sfondo ed ogni battuta, ravvivandoli e fondendoli nell'interpretazione, non saranno mai degli interpreti. Così come non sarà mai un pittore quel tale che con infiammata, colorita parola, sappia descriverci un suo quadro ancora inesistente, tanto da farcelo intravvedere: e che non sappia poi rappresentarcelo sulla tela. Potrà essere un poeta: ma non un pittore. Ci avrà cantato il suo quadro: ma non ce l'avrà dipinto.

Riconosciuta al critico la facoltà di rivelarci il poeta, l'attore dovrà darci in un quadro animato, plastico e vibrante, i motivi e le scoperte del critico. Non basta che la Duse abbia intuito criticamente tutta l'angosciata tormentosa incertezza della madre di Osvaldo dinanzi al pastore Manders, prima di troncare ogni indugio: «Finora ha parlato lei, signor pastore»: ma sarà stato necessario il suo addivenire all'intuizione e alla scelta dei mezzi d'espressione scenica. Ed allora avremo assistito, con vivissima commozione, a quei piccoli, insofferenti moti del capo: e a quel desiderio di parlare che le faceva socchiudere le labbra, per poi tornare a serrarle di colpo, come sopraffatta d'un tratto dall'angoscia del suo segreto e dall'incomprensione del pastore: e a quell'inimitabile gualcire un merletto della veste, lo sguardo a terra: e a quell'indimenticabile accarezzare con mano tremante la costola d'un libro sul tavolino, libro che continuamente spostava come a trovare in quella piccola parvenza di letture predilette, e condannate dal pastore, un concreto punto d'appoggio e di decisione. Pitoëff ci dà delle interpretazioni sovente compiute, poichè è indubbiamente un grande direttore di scena: ma quando deve disciplinare, accanto ai suoi attori, sè stesso, poichè è un mediocre attore, queste sue interpretazioni personali ci rivelano ogni intenzione, e le intenzioni delle intenzioni, quasi sempre criticamente fondate, ma non artisticamente espresse: ed abbiamo allora un interprete che, come attore, è più critico che interprete. Novelli ci ha dato delle interpretazioni criticamente errate, ma potenti come espressione scenica: interprete più attore che critico. Nelle interpretazioni della Duse, infine, l'opera del critico era perfettamente calata in quella dell'attrice: e poichè l'intuito critico era in lei pari alle sue prodigiose virtù d'attrice, le sue interpretazioni ci appaiono come le più notevoli che abbia avuto il nostro teatro, e per le quali non può esservi che il ricordo di un commosso, riconoscente consenso.

Questi ci pare che possano essere gli sviluppi e le conclusioni degli enunciati del D'Amico, in gran parte convincenti, soprattutto quando pone a corollario la necessità, nell'attore, di un'affinità di temperamento con le creature del poeta «senza cui, è inutile illudersi, un attore, per grande che sia la sua capacità di trasformarsi, non può rendere la creatura d'un poeta». Altri invece ci sembrano meno persuasivi: come l'affermazione che un'opera teatrale possa essere compiutamente rivelata soltanto da un palcoscenico, e che l'autore, scrivendo un dramma, debba contare sulla collaborazione dell'interprete. (Se un lettore, leggendo Shakespeare, non ha dinanzi a sè, compiuto, un dramma di Shakespeare, tanto peggio per quel lettore. Se un autore, scrivendo un'opera di teatro, sente il bisogno di dover contare sull'opera integrante di un interprete, tanto peggio per quell'autore).

Ma l'atteggiamento del D'Amico di fronte all'interprete esige, da questo, un'opera di preparazione e di cultura che possa renderlo indipendente da ogni improvvisazione. Atteggiamento tra i migliori di quanti sono stati presi per risollevare le sorti del nostro teatro, poichè il D'Amico crede che non «sarà praticamente possibile attuare nessun rinnovamento del nostro teatro, se prima non si sarà attuato il rinnovamento della mentalità di chi lo spadroneggia: l'attore».

MARIO GROMO.

LA GIOSTRA DEI PUGNI

La saggezza di Nestore

Odo intorno, e in un intorno piuttosto largo del punto su cui sto imperniato, molti che timidamente arrischiano giudizi sulle mie varie contese, come su molte altre contese, con l'aria di persone sagge. E dicono che le mie bòtte son giuste e ben date, *ma però*... anche quelli che le ricevono, poveretti, non avrebbero tutti i torti, per questa o per quest'altra ragione che ognun sa. Odo similmente voci che si affaticano a proclamare la necessità di una conciliazione tra l'europeismo e l'italianismo, tra il Novecento e l'Ottocento, tra l'idealismo e il positivismo sulla base di un equo protocollo di amichevole condominio. E leggo giornali che vantano come un gran merito la loro saggia superiorità alle controversie e ai dissensi.

Questa mi pare la saggezza di Nestore Nelido, dalla cui bocca usciva l'eloquenza a fiotti dolce come il miele. Avete mai osservato in che cosa consiste questa famosa saggezza, il cui peso grava su tutta l'*Iliade* o, per fortuna, solo su un par di canti dell'Odissea? Nestore si alzava solennemente, e lisciandosi la prolissa barba, cominciava il suo discorsetto col ricordare a tutti quanti che egli era molto vecchio e quindi molto saggio, e che la sua esperienza era tale da non potervisi mettere a paragone nessuno, e che gente di molto maggior valore dei presenti aveva dato retta ai suoi consigli; poi se ne usciva con pareri di questo genere: «Tu, Agammenone, che pur sei prepotente, non togliere a costui la fanciulla, ma lasciagli il premio che già gli diedero i figli degli Achei. E tu, Achille, non metterti violentemente in urto col re, posto che a nessun re scettrato toccò mai tanto onor come a lui. E' vero che tu sei più forte, e che una dea ti ha messo al mondo: ma egli pure ti supera perchè ha più sudditi di te. Cessa il tuo sdegno, Atride; e Achille io prego di lasciar da parte l'ira, lui che di tutti gli Achei è grande baluardo negli orrori di guerra».

Quando poi non c'erano contese o parlava uno solo, Nestore trovava sempre opportuno ricordarsi di essere molto saggio per dargli infallibilmente ragione.

La mistica della comprensione

Che volete? Sono stato due mesi senza potermi sedere al caffè e chiacchierare di queste cose: e ho proprio bisogno di stiracchiarmi a forza di urtoni. Terzo urtone. Coloro che più mi dànno sui nervi sono i non mai spenti fautori di quella mirabil setta critica che è la «mistica» del «capire» e del «non aver capito». Setta di antiche origini e di consolidata autorità, come tutte quelle che si cingono di mistero.

Si dice da costoro e, dietro a loro, dai più: «Di fronte a un poeta, a un'opera d'arte, si tratta essenzialmente di *capire*. C'è chi *capisce* e chi non *capisce*. Per esempio il tale illustre critico ha detto una quantità di sciocchezze sul tale poeta, perchè non lo *capisce*: e non c'è rimedio. Noi, che siamo in grado di *capirlo*, lo dichiariamo grande, grandissimo. E pazzo chi dice il contrario. Chi non vuol esser pazzo, cerchi di *capire*».

Tanta superbia deriva invero da una sorta di mistico senso di possedere, soli e nel mistero, la verità. «Capire» sarebbe a metter le cose in chiaro, quasi un contatto segreto con la poesia, un dono che a pochi è dato, una specie di intuizione miracolosa e geniale. La sua caratteristica principale sarebbe di non poter dar luogo a nessuna spiegazione positiva, e di non poter essere in alcun modo comunicata a chi non è fra gli eletti. I quali amano costituirsi in una nobilissima casta, o occuparsi di esaltar sè stessi o di deprezzare gli altri. Chiedere loro elucidazioni e commenti, o invitarli a una discussione seria e posata, è affronto inescusabile.

In realtà questa smania ed esaltazione del «capire» è la mascheratura più o meno abile e accorta di una vera e propria impotenza critica. Questa vantata comprensione della poesia e dell'arte non è altro infatti che una certa capacità di rievocazione e di commozione, quale possiede ogni animo raffinato e sensibile, che permette di accostarsi all'opera d'arte e di sentirne oscuramente la grandezza o la forza, ma che è inevitabilmente legata all'individuo e anzi al momento: ossia è, a dir breve, «quel certo non so che» celeberrimo in cui si riassunse l'essenza del gusto per i primi suoi scopritori. Ma da questo stato di esaltazione e di commozione all'opera del critico il divario è grande: poichè esso è per sua natura privo di discernimento e di giudizio, è legato a motivi passionali e sentimentali di per sè non estetici, e talora oscura, anzichè favorire, la chiarezza del giudizio. Tanto è vero che i sopra detti intenditori e interpreti, quando scendono dall'altare per spiegare al popolo un po' di vangelo, non sanno altro che rievocare e ripetere e rifare artificiosamente l'opera del venerato poeta: facendo sorgere solo il desiderio di conoscerla per diretta lettura e senza pericolose intromissioni. Di questa specie, notoriamente, sono i pascoliani; e talora, purtroppo, anche i leopardiani o i manzoniani. Nè v'è luogo a stupirne: posto che tali conseguenze nascono di necessità da tutti i culti letterari e da tutte le religioni poetiche, che hanno sempre bisogno di iniziati.

Il critico paga, è vero, col sacrificio di qualche costellazione poetica il prezzo della sua individualità sicura e cosciente; e rinuncia, per amore del vero, a molte dolci e ineffabili commozioni. Ma non può essere critico se prima non si convince della inconsistenza dell'ineffabile, della vacuità del vago e dell'oscuro; se non riesce a depurare il suo gusto dalle suscettibilità passionali o sentimentali. Allora solo, con pacato animo vagliando e ragionando, egli riesce, e non altri, a capire.

UNO DEI VERRI.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
SOCIETÀ ANONIMA UNITIPOGRAFICA PINEROLESE

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno IV - N. 11-12 - Novembre-Dicembre 1927

FRANCESCO GAETA

Nella prima parte di questo volume (*) sono alcune liriche del *Libro della Giovinezza*, scritte dal Gaeta tra i quindici e i sedici anni e raccolte nel 1895, una più larga scelta di quelle delle *Reviviscenze*, così intitolate nel 1900, e qualche altra sparsa degli anni seguenti, che tutte insieme formano i *Iuvenilia*. Nella seconda e terza parte si ritroveranno le due sillogi posteriori, la più breve e ancor quasi giovanile dei *Sonetti voluttuosi ed altre poesie*, pubblicata nel 1906, e quella della maturità del suo ingegno, le *Poesie d'amore*, scritte dal 1906 in poi e raccolte nel 1920, la quale in questa ristampa è arricchita di alcune nuove liriche. In appendice, è l'*Ecloga di Flora*, una poesia in prosa, che appartiene allo stesso tempo delle ultime *Reviviscenze*.

Si mostrerà chiara, da questo ordinamento cronologico, la genesi della poesia del Gaeta, e ne verrà anzitutto corretto un giudizio, che, pronunziato una volta, è stato ripetuto: cioè che essa si leghi strettamente a quella di Salvatore di Giacomo. Con la quale, a dir vero, non si potrebbe trovare altra relazione se non l'alto pregio che il Gaeta riconobbe all'arte del Di Giacomo e volle attestare in un suo studio, e l'ambiente di vita e costume e sentimento napoletano, da cui, scrittori napoletani l'uno e l'altro, trassero la materia di certe immagini. Il Gaeta non mosse dall'imitazione del Di Giacomo, ma invece imitò molto, nell'adolescenza, il D'Annunzio (come si vede dai saggi dati nei *Iuvenilia* e assai più dalla lettura intera dei due volumetti, dai quali abbiamo scelto), imitò la melica e l'idillica greca e le odi oraziane, imitò infelicemente la poesia del Carducci, estranea e riluttante al suo animo (l'unico saggio, che se ne reca in questo volume, è tolto dagli stentatissimi *Canti di libertà*, da lui fermamente rifiutati), si provò nella lirica filosofica e religiosa, che riprese più volte in appresso. E, come questa educazione letteraria, così l'accento (che è poi l'essenziale) della poesia da lui infine ritrovata, della poesia sua propria e originale, è diverso da quello del Di Giacomo. Poichè il paragone, che io non avrei istituito, è stato istituito, sarà il caso di indugiarvi un momento per dire che, se il Gaeta meno agevolmente del Di Giacomo toccò la perfezione della forma nei particolari - proprietà della parola, perspicuità della sintassi, difficile facilità dello stile, - il suo accento poetico è assai più ricco di risonanze, perchè sorgente sopra un più profondo pensiero e tormentoso sentimento, sopra una maggiore e più varia cultura ed esperienza spirituale, sopra una continua contemplazione dell'universo e un'intensa meditazione delle cose ultime. Questo ch'io dico parrà evidente a chi conosca l'opera dell'uno e dell'altro: del Di Giacomo, non solo le poesie, ma le novelle e i drammi e le rievocazioni storico-aneddotiche, e del Gaeta gli scritti critici e di argomento filosofico e morale e politico; e sappia con lo sguardo abbracciare le personalità degli autori, e cogliere il carattere e, per ciò stesso, la peculiare e inconfondibile situazione psicologica e storica di ciascuno.

L'accento principale o il sentimento dominante e generatore del Gaeta si potrebbe definire, piuttosto che l'amore, l'amore dell'amore, quasi di cosa che non si possiede davvero se non nel rimpianto di non possederla più, nella coscienza che il suo incanto è la fugacità, la sua sincerità la rinascente illusione, la sua realtà l'irreale. Questo sentimento, che ha nel suo fondo l'anelito al misterioso irraggiungibile, l'anelito al divino, si stende al mondo tutto, alle creature tutte della terra, ai luoghi dove si vive o si è vissuti, e riempie l'anima di un incognito indistinto tra tenerezza e pietà; e invano il poeta afferma talora di aver superato il suo interiore tumulto nella impassibilità del saggio, perchè la impassibilità gli viene bensì consigliata dall'intelletto, ma il cuore continua a fremere tenerezza e pietà, ed egli continua a poetare, ossia ad esprimere il suo struggimento di passione. Lungo i componimenti di questo volume, si assiste ai primi accenni, tra le imitazioni letterarie, di tale sua naturale disposizione affettuosa; ai vani sforzi di distaccarsene per prenderne altre, che si dimostrano presto di accatto e d'intenzione; al ritorno verso di essa con maggior impeto e vigore e maggiore consapevolezza; alle prime cospicue attuazioni poetiche, che se ne hanno nelle liriche dei *Sonetti voluttuosi ed altre poesie* (quali la *Canzone sentimentale*, il *Pomifero grave tempus anno*, la *Morte della Primavera*, la *Melodia notturna*), e, finalmente, alle più copiose e alle più perfette, raggiunte nelle *Poesie d'amore*. Dove il Gaeta non solo si è liberato di quanto ancora gli restava di letterario e d'intellettualistico, ma ha compiuto grande avanzamento nella scioltezza della forma, risolvendo quel certo che di duro e di prosaico e spianando le contorsioni in cui prima sovente s'impigliava, non sì per altro che di questi difetti qualche traccia non si avverta qua e là, e talvolta come piccoli nèi nelle cose belle.

Nonostante questo *quid humani*, quella del Gaeta è e resta poesia, nata da ciò che un tempo si diceva « entusiasmo » o « mania » poetica, e modernamente si suol chiamare « brivido poetico », ed egli chiamava « estasi, rapimento, perdizione »: sorta di scotimento e di creatività interiore assai rara e sulla cui presenza gli intenditori di poesia e i cuori semplici non s'ingannano mai, sebbene il volgo dei giudicanti soglia vederla dove non c'è e non vederla dove c'è, e, sopratutto, vederla molto più frequentemente e comune che non sia. E tutto poeta nella sua temperie e nel suo abito di vita, nel suo chiuso ardore, era questo nostro povero amico, che io or son più di venti anni tenni quasi a battesimo nel mondo delle riputazioni letterarie, e a cui non pensavo di mai dover rendere il pietoso ufficio postumo di raccoglitore ed editore dell'opera sua: tutto poeta, qualunque cosa prendesse a fare, e anche e sopratutto quando si proponeva e credeva di fare il contrario, l'accorto uomo pratico o il freddo ragionatore: poeta anche in quelle che erano tenute sue singolarità e bizzarrie, nella sua scontrosità, nella sua selvatichezza di solitudine, nel suo dare affetto e cure agli uccelli, ai colombi e alle galline; poeta fino nel modo della sua morte, quando, vedendo partire dalla casa il feretro della madre, - della madre della quale già in una poesia di molti anni innanzi diceva di non poter pensare che un giorno gli sarebbe tolta, - fu preso dal placido desiderio di andar via insieme con lei, e scrisse sopra un foglietto: « Mia dolce Madre, ti seguo », e si uccise.

Questa morte, che fu come una rivelazione per molti che non lo conoscevano o non l'avevano compreso, conferisce ora ai nostri occhi qualcosa di sacro alla sua poesia: alla poesia, la cui voce egli ascoltò con così candida fede di fanciullo da obbedirle docile come a guida sicura verso l'Eterno.

BENEDETTO CROCE

(*) L'editore Laterza pubblica (a cura del Croce) in due bei volumi di *Poesie* e di *Prose* quanto resta dell'opera di Francesco Gaeta, spentosi a Napoli il 15 aprile dello scorso anno. Per annunzio, diamo qui la prefazione al volume delle *Poesie*.

BILANCI ROMANTICI

L'ultima critica francese

Al principio di quest'anno, discorrendo coi lettori del *Baretti* di alcune vaghe e indeterminate aspirazioni o dichiarazioni di neoromanticismo da parte di giovani scrittori francesi, avanzavo il dubbio che non si trattasse in certi casi di « componimenti d'occasione », poichè proprio alla data del 1927 si era pensato di celebrare il centenario del Romanticismo francese (1827: esplosione della bomba chiamata la *Prefazione del Cromwell*). Sono sicuro che con lettori allenati alla lettura di una rivista seria possa fare a meno di spendere molte parole per mettere in guardia sul valore da attribuire ad una simile celebrazione: che il Romanticismo non può esibire un certificato d'anagrafe con data e luogo di nascita debitamente registrati secondo il calendario e la geografia; che si tratta di date convenzionali, alle quali si attribuisce un significato simbolico piuttosto generico e che sarebbe una ingenua pedanteria volere far passare davanti al traguardo della cronologia; che invece può riuscire utile domandarsi perchè a un certo momento si sia sentito il bisogno, in Francia, di soffermarsi sul cammino, guardare indietro e poi intorno a sè e fare quel che si suol dire, con frase abusata, una revisione di valori.

Il Romanticismo dell'Ottocento ebbe il carattere di un periodo geologico dominato da fenomeni vulcanici; il nostro tempo presenta i caratteri di decrescenza di acque dopo un'epoca alluvionale: corsi d'acqua, che si scavano travagliosamente il loro letto, talora straripanti, talora perdentisi per vie misteriose nel sottosuolo; rocce assoggettate ad un lavorio diuturno di erosione; uno sconvolgimento generale e non ancora acquietato, in mezzo al quale l'occhio vagante e distratto da mille immagini sfuggenti non riesce ancora a distinguere il profilo del paese. Parrebbe di trovarsi in cospetto ad un fenomeno della storia della cultura agli antipodi con quello da cui esplose il Romanticismo, e tale da non permettere ritorni di pensiero verso quelle manifestazioni. Ciò non è che parzialmente vero. Un'epoca come la nostra basta descriverla sommariamente per individuarla come un'epoca non di creazione, ma di critica, non di possesso, ma di desiderio. Ora, il fenomeno caratteristico del tempo è che ci si sia ritrovati a faccia a faccia col Romanticismo al termine di un laborioso periodo di critica, come cavalli in pista, dopo un giro, davanti alla medesima staccionata.

* * *

La partenza, come avviene, fu ardente e ricca di calci contro il terreno, che si lasciava indietro. Una quarantina d'anni fa cominciò a salire la marea della critica francese antiromantica, la quale, al chiudersi del secolo, pareva che avesse sommerso perfino cime, che portavano nomi come quello di Victor Hugo. Victor Hugo? Un polmonaccio instancabile per dar fiato ad un trombone di banda provinciale. George Sand? Primo violino pretenzioso di un'orchestrina di zingari. Questa, con più o meno spirito polemico, la nuova scala di valori, che pareva di avere stabilito una volta per sempre.

Questa critica così sicura di se stessa non si accorgeva di poggiare su fragili basi. Essa partiva da due premesse fondamentali che poi si mescolavano variamente e talvolta capricciosamente con altri elementi secondari: la prima, che l'epoca romantica, nella quale avevano avuto predominio le tendenze più irrazionalistiche, nel campo del pensiero, e gl'impulsi passionali, nel campo etico, doveva considerarsi come una parentesi patologica nel corso normale della vita sociale e culturale; che era venuto tempo di consegnare alla scienza (cioè alla critica razionalistica) la storia del caso clinico; che intanto era cosa utile affrettare la convalescenza con dei tonici (onde la necessità di una fase polemica spietata), e preparare convenientemente il mondo della cultura alla vita normale (onde il motto d'ordine del ritorno ai classici, cioè al secolo Luigi XIV, considerato come letteratura-modello).

La seconda premessa principale era che il Romanticismo era stato un movimento di carattere spiccatamente cosmopolita; che questo lo aveva condotto ad una grande dispersione di forze; che era necessario richiamare a raccolta le forze spirituali della nazione imprimendo loro un metodico e severo moto centripeto.

Evidentemente su queste premesse non si poteva imperniare un serio processo di revisione, tanto meno un lavoro di ricostruzione. C'era, prima di tutto, sotto un'apparenza di rigidità metodica, una gran confusione derivante da idee approssimative, che non sentivano la ripugnanza per gli accostamenti eterogenei, per gli accoppiamenti ibridi. In questa falange antiromantica si distinguevano a fianco a fianco razionalisti positivisti, volterriani o paganizzanti; razionalisti teologizzanti, vagamente influenzati dal neo-tomismo della scuola di Lovanio; nazionalisti, che proseguivano nel campo della cultura una battaglia politica. Questi, che si erano nutriti di una concezione mistica e romantica (ipostasi passionale della nazione, pensata non solo come ente giuridico, ma come *summum jus* e *summum bonum*, cioè come un *corpus mysticum* medioevale) se ne andavano a braccetto coi dei razionalisti, che correvano dietro a un ideale di vita meccanica, controllata dal manometro: e si potevano scorgere ancora alcuni cattolici sul tipo di un Barbey d'Aurevilly (romantici fino a ingolfarsi in un tal quale sadismo demoniaco che puzzava di eresia), i quali tuttavia facevano comunella per combattere scrittori romantici di tendenze democratiche, come Victor Hugo.

La natura umana, negli individui come nelle collettività, presenta quel dato numero di elementi fisici e psichici, in varia misura e combinazione. E' fuori della realtà pretendere il consolidamento una volta per sempre di un unico tipo umano con un dato equilibrio — ritenuto perfetto — di facoltà intellettuali e morali — senza dire che per raggiungere lo scopo bisognerebbe fare un altro patto mosaico con la Divinità, per ottenere da questa che si determini a foggiare un tipo unico di umanità con un equilibrio fisico in armonia con quello psichico da noi ritenuto perfetto, ed a non turbare poi il corso della sua esistenza con avvenimenti esteriori capaci di modificare il carattere. Fino a che questo bel fatto non si verifichi — cosa di cui si può legittimamente dubitare — non potrà considerarsi quale un procedimento critico fruttuoso di buoni risultati il contrapporre un tipo astratto e ipoteticamente perfetto di uomo, di letteratura, di civiltà ad un altro tipo astratto e ipotetico di uomo, di letteratura, di civiltà, che è adoperato come lo schiavo di Sparta.

Gli uomini detti esemplari più si studiano da vicino più rompono a ogni tratto le pesanti cornici dorate, dentro le quali si vorrebbero rinchiudere; i vantati secoli d'oro sfuggono per le fessure di mille eccezioni agli angusti schemi dottrinari, nei quali ci s'illude di poterli confinare.

La conclusione è che è vano cercare norme di giudizio generiche ed estrinseche, e che il giudizio non può equamente cadere sulla materia in astratto, che in sè stessa non è nè buona nè cattiva nè bella nè brutta, ma sulla produzione, cioè sulle manifestazioni concrete della materia, in rapporto con le condizioni specifiche, sotto la pressione delle quali si è atteggiata così e così. Noi ci guarderemo bene dal portare un giudizio su di una persona, appoggiandolo semplicemente sul fatto che esercita questa piuttosto che quella professione, o che dimostra queste o quelle preferenze, che è più riflessivo o più espansivo, che è rimasto scapolo o si è sposato due volte. Giudizi cosifatti li chiamiamo azzardati o temerari, e usiamo dire che gli uomini li attendiamo alla prova per giudicarli. Così egualmente siamo tenuti a giudicare un'epoca della storia, della letteratura, ecc. non per quello che ci piaccia o ci dispiaccia della sua fisionomia, del suo carattere, ma per il modo come quella fisionomia e quel carattere si sono atteggiati nell'urto con gli eventi e per quello che quest'urto ha prodotto in concreto ed ha lasciato indietro come contributo alle grandi opere della umanità. Per esempio, noi diciamo che quella della Cina è una civiltà in decadenza, se non in completo abbandono, non perchè pensi ancora secondo Confucio, ma perchè non è capace di esprimere altro che pseudo-generali avventurieri.

* * *

Probabilmente a noi Italiani questi concetti fondamentali si presentano alla mente senza intoppi, perchè gl'intoppi sono stati rimossi dalla poderosa e instancabile opera di dissodamento condotta dal Croce. Certo è che a riprendere in mano i documenti più solenni di quella levata di scudi contro gli antenati romantici, c'invade un gran senso di vuoto. Un libro, che vent'anni fa fece tanto chiasso e parve la scarica di fucileria di un plotone di esecuzione, quello di Pierre Lasserre (*Le Romantisme français*) dopo appena vent'anni è decrepito, non si sostiene più sulle gambe, tradisce tutte le sue magagne scientifiche e non ha più valore che come documento di un tempo sorpassato.

Il Lasserre ha oggi un vago senso di quello che si è verificato intorno a lui, ma ciò non vale a produrre una profonda e benefica revisione ed un irrobustimento dei fragili prin-

cipii critici, sui quali si appoggia. Fa delle ammissioni e cerca, con la sua solita abilità polemica, di piegare ad un senso più accessibile e bonaccione le sue sentenze implacabili di vent'anni or sono. Questo episodio di un Lasserre « bisbetico domato » fa sorridere, ma non richiama più la curiosità come tempo addietro quel non so che di bravura e di pittoresco nelle sue arie da matamoro — per altro, così inconsciamente romantiche...

Il libro, che anche lui ha pubblicato per l'occasione del centenario (P. L. *Des Romantiques à nous*, Paris, Editions de la « Nouvelle revue critique ») è una raccolta di scritti occasionali con una organicità del tutto fittizia e che non aggiungono niente nè agli argomenti trattati nè alla reputazione dello scrittore.

Il fatto è che critici della mentalità del Lasserre si trovano in un ambiente reso rapidamente sfavorevole, senza che essi l'avessero preveduto. Ma il non averlo preveduto non fa onore al loro fiuto e dimostra che essi sono piuttosto uomini di lettere, in un senso ristretto della parola, che uomini di cultura. Se tali fossero si sarebbero accorti, anche trent'anni fa, che proprio nel momento in cui essi tiravano contro il Romanticismo con le grosse artiglierie del razionalismo, nelle officine del pensiero filosofico si procedeva ad un rapido smontaggio di quel tipo di cannoni, perchè andava in voga un nuovo brevetto. Apertosi con il neo-kantismo tedesco, col neohegelismo inglese, col pragmatismo americano, questo movimento di pensiero si svolgeva lungo una comune corrente propria di reazione al razionalismo. E siccome i flussi e riflussi del pensiero filosofico procedono con movimenti approssimativamente costanti e producono effetti corrispondenti negli altri campi del pensiero, così era fatale che dalla reazione al razionalismo ed al positivismo si giungesse alla contrapposizione di un altro complesso di dottrine, che, pur nelle sue varietà, diciamo così, tecniche, non poteva far altro che poggiare sugli altri elementi dello spirito: intuizione, passioni; e che tutto questo, una volta o l'altra, dovesse portare, nel campo della letteratura e dell'arte, ad ardite riaffermazioni, che in senso generico si possono dire romantiche o neo-romantiche.

La Francia non solo non rimase estranea, ma conquistò presto un posto eminente in questa battaglia filosofica col valore di un capitano della taglia di Bergson. Si può dire anzi che l'avvenimento si sia chiuso e che assistiamo piuttosto, nel campo del pensiero filosofico, ad alcune tendenze anti-bergsoniane, forse sintomi di una ripresa di razionalismo — basta ricordare il nome di Julien Benda —. Le conseguenze nel campo della letteratura e dell'arte sono evidenti. Basta accennare, a titolo di ricordo: l'esagerata importanza postuma di caposcuola, a cui è balzato Mallarmé; la labirintica analisi e l'egocentrismo di un Proust; l'anarchismo nascosto sotto il velluto della dialettica avvolgente di un Gide; cubismo, dadaismo, surrealismo....

Invece sul terreno della critica questo movimento d'idee ha trovato, in Francia, scarsissima sensibilità. Una prova indiretta, ma di non scarsa importanza, per esempio, è che l'*Estetica* del nostro Croce, la quale elaborò e fissò le principali tendenze che erano nell'aria del nuovo pensiero contemporaneo, è penetrata in Francia molto più tardi ed in molto minore misura che non nei paesi anglosassoni e in Germania. Per ciò è avvenuto che quando, un paio d'anni fa, uno scrittore dotato di ricca e varia preparazione e di grande acutezza e sensibilità per l'arte, l'abate Henri Bremond, lanciò sotto la cupola dell'Accademia francese, nientemeno, un petardo, sotto forma di una memoria sulla *Poesia pura* (cioè anti-classica, nel senso francese, anti-razionalista: insomma che se ne ride di Boileau) fu, non solo nella calma atmosfera dell'Accademia, ma anche fuori, un rimbombo inaspettato — e anche alquanto sproporzionato — da macchina infernale. Ciò non può spiegarsi che con l'ambiente della critica francese, intimamente refrattario a quest' indirizzo e nel momento specifico piuttosto arretrato, in genere, e mal preparato da un adeguato rinfrescamento nelle dottrine estetiche. Dato questo stato di cose si spiega egualmente come la discussione intorno alla memoria accademica del Bremond sia durata vivace per due anni buoni senza produrre risultati scientifici tangibili. Il Bremond ha intorno a sè un nucleo di zelatori, che viaggiano troppo volentieri nei regni eterei — il solito destino delle dottrine, che danno un qualche sentore di esoterico —; gli avversari si sono asserragliati nei loro bastioni di vecchia architettura. Insomma non appare che si sia fatto un concreto guadagno a vantaggio della vita culturale, per questo lato.

E' anche vero che il Bremond non presenta nè aspira a presentare un vero capo di dottrina estetica; anzi, a rigore, egli non può averne una, nel vero senso della parola. La misura di questa impossibilità, si può dire che l'abbia data appunto nell'altro suo scritto *Prière et poésie* (pubblic. quest'anno: Paris, Grasset), dove c'è il tentativo di mettere in ordine interiormente e condensare i risultati dottrinari della annosa discussione. Ma i risultati sono una delle parecchie variazioni di misticismo estetico, in cui la poesia fa da *medium* tra la terra e il cielo. Il Bremont ha passata la gioventù presso una comunità di gesuiti del Paese di Galles, e là si è compiuta la sua formazione spirituale, al contatto con la cultura inglese della fine dell'Ottocento. Ed è facile infatti trovare nel suo pensiero mistico-estetico la vena d'influenza del preraffaellismo, sopratutto quello dell'ultima maniera, che determinò una corrente di poesia religiosa di tendenza o di dichiarata fede cattolica (Coventry Patmore, ecc.). Nello schizzo teorico, che ci offre il Bremond la vita dello spirito è separata come in due sfere: una inferiore, che appartiene alla vita razionale — in un senso circoscritto di elaborazione degli elementi della vita sensibile —; una superiore, supra-razionale. Il Bremond non dice irrazionale; ma in sostanza non fa che sublimare lo irrazionale. Questa sfera del supra-razionale, a sua volta, contiene due piani: un piano inferiore, che è una specie di Limbo, dove vivono e fantasticano i poeti, adombrando con immagini approssimative le grandi verità, che appaiono sfolgoranti nel piano superiore della pura mistica, mèta finale della conoscenza. Da questa concezione prende senso il titolo del libro: *Poesia* (prima stadio, incompiuto, fatto di slanci e barlumi di verità) e *preghiera* (espressione della verità — mistica — conquistata).

Quello che c'è di irrazionale (slancio, intuizione, possesso frammentario della verità) nella sua concezione della poesia, fa ritenere al Bremond di potere parlare con piena legittimità di un rinnovato Romanticismo. Ma, evidentemente, anche il Bremond, come i suoi contraddittori, parla di Classicismo e Romanticismo su categorie astratte, considerando quei fenomeni secondo una certa idea *a priori*. Il Romanticismo è, secondo lui, « il ritorno alla tradizione costante del genere umano in fatto di poesia; una reazione cosciente, ragionata contro l'estetica del sec. XVIII... Prendere la poesia sul serio, come un dono splendido e gratuito, che innalza il poeta al di sopra di se stesso... ». In questa definizione c'è una parte negativa, di reazione contro una determinata estetica — quindi un pensiero circoscritto dentro confini storici — e una parte positiva e assertiva, in cui la medesima cosa definita sorpassa i confini umani ed appare *sub specie aeternitatis*. Posti così i termini della questione sono entità, che non riescono mai a raggiungersi, addirittura non riescono a conoscersi l'un l'altra.

Senza dubbio nell'affermazione dei diritti dello slancio vitale, della ispirazione poetica ci sono elementi che appartengono al Romanticismo (fatto storico concreto); ma sfugge l'elemento essenziale, dal punto di vista estetico: che l'elemento nuovo e di altissimo valore portato dal Romanticismo fu lo sforzo per dare autonomia all'arte ed un proprio dominio e propri attributi. Il modo tutto personale e parziale di vedere il Romanticismo da parte del Bremond non giustifica affatto la sua frase di « poesia pura ».

Anche quella concepita dal Bremond è poesia *impura*, cioè uno stadio inferiore e che, soprattutto, non sarebbe in grado di vivere di vita propria. Così il Bremond si trova molto più vicino ai suoi avversari razionalisti di quel che non pensi e l'uno e gli altri sono molto lontani, quasi ad una medesima distanza dal pensiero romantico intorno alla poesia, al suo posto ed alle sue funzioni nel mondo della conoscenza. Basterebbe fare un confronto con la corrispondenza di Flaubert, che si può dire il punto più elevato raggiunto dalla critica estetica del Romanticismo francese.

* * *

Nel tempo, oramai non breve, nel quale sono succeduti i vari episodi di questo dibattito, uno studioso di tutt'altre qualità che i precedenti, magnificamente agguerrito alle ricerche di carattere storico e con una tenace volontà di pervenire al fondo delle cose, lavorava metodicamente, ininterrottamente ad attaccare da molti lati il problema culturale del Romanticismo. E' questo l'eminente studioso Ernest Seillère, ed a lui non solo la critica francese, ma la critica in genere deve molto. Anche nei punti dove il modo di vedere dello scrittore appare dominato da un *leit-motiv* troppo metodicamente incalzante, pur tuttavia la gran quantità di materiale messo in valore, lo stimolo dato a un movimento di studi e d'idee restano come un profitto concreto a vantaggio di una più estesa conoscenza della vita spirituale del secolo XIX.

Agguerrito come nessun altro su questo soggetto il Seillère ha potuto portare il più solido contributo al centenario: due grossi volumi ricchissimi di materia, dedicato il primo ad una specie di ricapitolazione critica dei momenti salienti dei vari periodi dell'epoca romantica (secondo la raffigurazione e la cronologia sostenuta dall'autore): — *Pour le centenaire du Romantisme: Un examen de conscience*. Paris, Champion, 1927 —; il secondo dedicato alla cultura tedesca contemporanea, che secondo il Seillère è dominata da una ripresa violenta di romanticismo: *Morales et religions nouvelles en Allemagne - Le néoromantisme au delà du Rhin*. Paris, Payot, 1927.

Per quei lettori, ai quali non fossero familiari gli studi del Seillère — e bisogna conoscerli nel loro concatenamento — cercherò di riassumere alla meglio per sommi capi i risultati di essi.

Diversamente dai critici passionali dell'antiromanticismo, il Seillère non partì da una tesi a priori. Da giovane, andato a perfezionare i suoi studi all'estero, cominciò con studi analitici su argomenti particolari. La sua attenzione fu prima attirata dal fenomeno del socialismo, che egli aveva agio di studiare in un momento di sviluppo, presso le popolazioni tedesche. Sono di quegli anni uno studio sulla figura di Ferdinando Lassalle (1897) e i saggi raccolti nel volume: *Littérature et morale dans le parti socialiste allemand*. Da queste prime ricerche il Seillère fu portato ad approfondire i rapporti fra gl'ideologi del socialismo e gli altri dottrinari tedeschi del secolo. Egli li trovò legati da una tendenza mistica comune, di cui trovò una manifestazione in Schopenhauer e un'altra, di altra natura, in Nietzsche e nei « pangermanisti », che tanto si servirono e abusarono di « superumanismo » per impasticciare una cattiva politica (si riportano a queste ricerche gli studi sui *Pangermanisti*, dell'anteguerra e del dopo-guerra, il volume su Schopenhauer; quello su H. S. Chamberlain, ecc). A un certo punto delle sue perlustrazioni sul terreno del misticismo imperialista tedesco il nostro studioso si trovò a faccia a faccia con un suo connazionale, il conte di Gobineau, che tanto contribuì a fomentare il misticismo della razza pura ed eletta in Germania con le graziose fantasticherie — che egli prendeva per nozioni scientifiche — intorno ai popoli biondi dolicocefali ed occhiazzurrini. Ne venne fuori un altro libro: *Le comte de Gobineau et l'Aryanisme historique* (1903). Ma intanto l'orizzonte si allargava quasi a perdita di vista. Il Seillère, che aveva fatto ritorno in Francia, vi faceva ritorno anche spiritualmente. Gobineau lo portava tra i romantici francesi del '50; ma questi gli aprivano le porte misteriose del palazzo incantato del Romanticismo francese tutto intero. In questa specie di dedalo dei nostri tempi il Seillère avanzava col suo filo d'Arianna, che s'era portato dalla Germania come risultato degli studi sull'imperialismo mistico (misticismo della razza e misticismo democratico-socialista). Per questa via egli risaliva indietro e si trovava davanti alle figure dei primi romantici francesi: costoro lo conducevano davanti al loro grande ispiratore, Byron. Da queste ricerche venne fuori una ricca serie di studi (su Dumas figlio, George Sand, Balzac, Chateaubriand, Sainte Beuve, Stendhal, Byron, ecc.) che sarebbe difficile anche enumerare per disteso. Da questa serie di studi viene in luce un'altra faccia di misticismo, più specificatamente romantico: il misticismo artistico (la religione dell'arte) e si profila un'altra forma di misticismo, che diventa l'argomento capitale di un'altra serie di studi. Facendo ancora un altro passo più indietro, gli si presentò la figura di Rousseau, che lo interessò in sommo grado. Egli vide convergere in lui molteplici correnti spirituali, che fluirono poi nel Romanticismo e soprattutto quelle ipostasi della Natura (sostituita alla divinità) e dell'uomo primitivo (puro prodotto della Natura), le quali il Seillère ha raggruppate sotto il titolo di « misticismo naturista ».

Rousseau spicca dunque, nel bel mezzo del secolo XVIII, come una di quelle giogaie, dai cui fianchi si dipartono i corsi d'acqua, che rigano distese pianure. Possiamo aprire allora la geografia dell'epoca romantica con la figura di Gian Giacomo? Pare che si e pare che no — allo stesso Seillère, il cui instancabile desiderio di allargare la sfera delle conoscenze e di portarvi maggiore luce lo ha tratto a portare l'occhio ancora più indietro. Al suo acume non poteva sfuggire che Rousseau non è un picco isolato, e che, se fisicamente non è nato e intellettualmente non è nato tutto su terreno francese, per tanti legami si stende ed ha preso nutrimento sul suolo francese. Guardando dietro la sua ombra un po' sconnessa si delineano le controversie religiose del secolo XVII intorno a giansenisti, quietisti, salesiani: dietro la figura plebea e divagante di Rousseau ci guarda quella pensosa e quasi impalpabile di Pascal e scivola con una fluidità aristocratica la figura di Fenelon. (Anche questa parte del pensiero francese il Seillère ha rischiarato con nuovi studi, *Madame Guyon et Fenelon: Le péril mystique dans l'inspiration des démocraties contemporaines*, ecc.).

Ma entrati in quest'ordine d'idee la catena non si può troncare qui. Bisogna passare a considerare la causa principale delle controversie francesi: la Riforma; poi le cause più lontane: il Rinascimento, il neo-platonismo, il misticismo e le eresie medioevali... Dove ci fermiamo? Il Seillère, portato dall'ardore della chiarezza e dell'organicità metodica, si sofferma sul Cristianesimo primitivo, assaggia il pensiero platonico...

Questo prolungarsi all'infinito, questa inafferrabilità degli elementi della questione tradiscono una certa indefinitezza nel porre i termini del problema.

Non bisogna trascurare un'altra circostanza. Ho già rilevato che il Seillère ha camminato indipendentemente ed anche per altra via che gli anti-romantici sistematici; però il periodo, in cui si è addentrato nello studio del Romanticismo francese, era il tempo in cui quella critica aveva scosso e penetrava anche in ambienti accademici. Se ne riscontrano le tracce anche in manuali scolastici o quasi, come quello del Lanson — dove si può vedere un Balzac trattato come un soldatino alla rivista: — Riattaccatevi il bottone... — E' modo di calcarsi il berretto!... ecc., ecc. — Anche il Seillère sentì l'influenza di quella critica a cannonate, e come molti altri studiosi gli parve necessario di tener conto dei risultati di quella, come di elementi acquisiti alla storia letteraria. In quel tempo egli insisteva su di una visione patologica del Romanticismo nel suo complesso; parlava di « male romantico », e, applicando questa formula al risultato delle sue ricerche, diagnosticava la malattia come individualismo mistico. Se non che facendo la riprova storica abbiamo visto come la materia si allargasse indefinitamente, insinuandosi in ogni paese e in ogni tempo. Si arrivava davanti al misticismo cristiano ed i quesiti si facevano imbarazzanti. Il Seillère in un primo tempo parve accondiscendere alla tesi dei neo-cattolici nazionalisti del tipo Maurras: che bisogna distinguere fra Cristianesimo e Cattolicismo; che nel Cristianesimo c'è qualche elemento imbarazzante, e del quale ossequiosamente ci si può sbarazzare, ponendolo fra le cose del passato; ma che il Cattolicismo è il Cristianesimo calato nella realtà, purgato di misticismo e disciplinato dalla ragione e dagli istituti della Chiesa. La premessa misticismo = male romantico era suffragata da questa tesi. Ma lo stesso Seillère, che continuava ad elaborare il suo pensiero, si accorgeva già di quanto c'era ancora di approssimativo e di generico in tutto questo — e probabilmente non era intimamente soddisfatto di quella tesi non sua e di cui si serviva come di una impalcatura.

Ed ecco l'abate Bremond fare la sortita, che abbiamo visto, e prendere d'assalto certe posizioni, che parevano inespugnabili. Così egli ha argomentato vittoriosamente contro la equazione: misticismo = patologia, come contro l'altra: Cattolicismo = razionalismo. A questo proposito egli ha giustamente argomentato che, se si vogliano fare raccostamenti, il razionalismo conduce al neo-classicismo, cioè ad una concezione pagana della vita. Il Seillère, attento, scrupoloso ed agile, ha tenuto conto di questa evoluzione della critica e del terreno perduto dagli anti-romantici razionalisti. Il suo pensiero, che, per altro, non è stato mai intransigente, è portato ora ad ammettere col Bremond che il misticismo, nel suo complesso, ha una portata molto più estesa, e quindi lo sforzo dei suoi ultimi scritti è di dare una personalità ben distinta al misticismo romantico. Il Seillère lo circoscrive nel tempo, dando sempre più risalto a Rousseau come capostipite; e lo circoscrive nei suoi elementi, chiamandolo « misticismo naturista » — cioè culto della natura come divinità onnipossente e benefica; donde l' ottimismo dell' individuo allo stato di natura, ecc. A questa specie di misticismo disceso dalla filosofia del sec. XVIII si sarebbe alleata un'altra specie di misticismo più specialmente ottocentesca: la volontà di potenza o *titanismo*, che ha generato l'imperialismo.

L'êra romantica sarebbe stata principalmente il risultato di questo connubio, e in ciò sarebbe il suo malessere, latente o palese, e il suo pericolo. Il Romanticismo tende a sprigionare forze interiori, che ribollono nel suo seno, ed a mettere la società in mano ad un individualismo sfrenato. E' pur vero che queste forze, queste forme di misticismo, fanno parte delle fibre morali della umana natura, e non potrebbero sradicarsi del tutto, e forse il farlo sarebbe a sua volta un male; ma bisogna tenerli d'occhio come parenti bislacchi — quelli, dei quali si dice, con un gesto desolato, che sono « disgrazie di famiglia » —, tenerli un po' in disparte, e farli trattare con dolcezza, ma con metodica fermezza dalla zia Ragione...

In questa ultima parte appare il lato pedagogico del Seillère moralista e preoccupato dei gravi problemi sociali, che c'incombono. E' evidente che queste preoccupazioni si riverberano sul suo pensiero di critico letterario e di storico della cultura, tenendolo in un sentimento di intima diffidenza verso le manifestazioni romantiche. Questo naturalmente lo induce a fissarsi su certe formule, che impacciano talvolta il passo dell'uomo di lettere. Ma, a parte questo, bisogna che esaminiamo brevemente i risultati ai quali è giunta la critica francese sul Romanticismo, in seguito alla ingente opera di revisione generale fatta dal Seillère.

Ma ho già messo alla prova la pazienza del lettore. Questo lo faremo la prossima volta.

MARIO VINCIGUERRA.

LIBRI RICEVUTI:

DINO BONARDI: *La giostra dei serpenti*.

ENZO PALMIERI: *Papini*. (Edit. Vallecchi - Firenze).

GIACOMO ETNA: *Offerta di Primavera* (Studio Editoriale - Catania).

LIVIA MUSCO: *Le donne e la vita* (Edit. Albrighi e Segati).

P. GANDOLFI: *La vittoria del sole* (Edit. Cappelli).

Col nuovo anno si sospenderà definitivamente l'invio del giornale a quanti non hanno pagato ancora l'abbonamento per il 1927.

Giannotto Bastianelli

Se parrà sempre ardua cosa giudicar l'opera e l'importanza d'un moderno, il giorno che se ne posson tirar le somme, e non serve più di scorgerne le tendenze nè di prevederne lo svolgimento, poichè la sua carriera è chiusa; più difficile ancòra è tal misura quando l'opera che si prende a considerare, e s. vorrebbe fissarlo e staccarla ne' suoi segni assoluti, è nata in margine e a commento di quella altrui, da un ripiegarsi do'la mente all'attenzione e all'ascolto, da ciò che noi chiamiamo una disposizione critica e di coltura, quasi volendo sottintendere che sia meno vera e autonoma vita di quella che s'afferma con moti irriflessi, primitivi, o volgari.

«La mia vera espressione e più spontanea è quella musicale» ha scritto di sè Giannotto Bastianelli; non mi sarebbe possibile contraddirlo, per essere io ignaro della sua musica, e incapace, se la conoscessi, di riferirne altro che una impressione metaforica o totalmente profana. Ma Alberto Gasco il quale tra quei pochini che si sono accorti della tragica sua morte sembra uno dei più attenti e benevol., riduce l'importanza de'le pagine musicali a un nobile ma alquanto freddo esercizio, sapiente o premeditato; prodotto, s'intende, da uno speciale ,mpegno che avrebbe anch'esso ragioni critiche a culturali. «E, in genere, quella lirica» soggiunge Bastianelli, continuando la frase sopra riferita. Ci si riposerebbe volentieri su questa paro'a, quasi a intuire nell'animo suo una passione centrale che sia suggerimento e riposto impulso di tutta la sua azione; per non dire dei Libri di Poemi e delle liriche sparse che ci ha lasciati, nelle pagine critiche è a volta un fervore e un abbandono, meno cauti della sua stessa intelligenza.

Ma egli ci aiuta a indagare meglio la sua natura: «Sono, per ciò che riguarda le cose del pensiero, uno scrittore voluto fattesi con pazienza un po' annoiata, scrittore originale a vivace a volte, martirizzato intimamente da eccessive irruenti illuminazioni d'idee» e allora par di capire che la sua manifestazione propriamente lirica gli è più suadente o allettante perchè più facile, come un'effusione momentanea; ma, dove giunge lo sforzo, o la noia necessaria, è quell'originalità che in vano egli tenta di menomare accusando nel suo lavoro un che di arbitrario; e l'elemento lirico vi è presente, fino nel tono in cui gli piace di definirsi. Le cose del pensiero, le idee, lo illuminano con un eccesso di luce, dov'è altro che chiarezza, abbaglio, e poichè son luci diverse, avverse, contrastanti, tanto «irruenti» da non saperlo quasi più discernere, addirittura: martir.o.

La luce eccessiva dipende dall'estrema ansia e avidità de'la ricerca; che tutti gl'illuminati sono dei famelici a cui non basterebbe una porzione giusta e comune. Alla funzione critica si connette quindi una totale attività dello spirito che non solo non lascia residui, ma vi porta le sensazioni e le reazioni immediate, incandescenti; così che l'intelligenza ne è tutta commossa. Proprio il tono della commozione genera, nell'animo di chi oggi r legge, un senso di incertezza, parendo che ainti i moti affettivi che portano facilmente verso questo critico, e convinca e lusinghi, troppo più di quel che sarebbe legittimo nel campo delle opinioni e del variabile gusto.

Ma è anche vero che sola quest'offusione « la gioia a volte ditirambica de' suoi entusiasmi fa ricordare quel ch'era, sulle pagine vecchie l'attesa del suo nome, e poi il riconoscimento d'una bontà, d'una giustezza, d'un'evidenza del giudizio che dopo aver chiarito o insegnato quant'era possibile, ci faceva magari complici o paladini.

* * *

Se si colloca Bastianelli accanto ai vociani, in quel luogo dove si è mosso con il mig'ior suo agio, in quel tempo che l'accento suo era più limpido, meno rotto da ritorni e rimorsi del pensiero, più felice, quando la sua prosa pareva tutta corsa da grandi e primitive correnti fresche, vedremo anche più distinta la parte del lirico nella sua opera critica. Starebbe nel mezzo tra due tendenze eccentrifughe, una tutta lirica ma irresponsabile, si vuol d're Palazzeschi, l'altra tutta impegnativa e moraleggiante, ma antilirica, che sarebbe quella di Prezzolini. Vicino e parallelo ci sarebbe Papini, allora perpetuo lirico delle crisi. Se questa facile architettura umana non sodisfa, si osservino più da vicino le movenze e i risultati dei d.versi sistemi critici, tanto per coglierne meglio le differenze. Prezzolini sarà sempre visto in atteggiamento di predicatore, con un che di laico, di spiccio e di non ufficiale: diciamo protestante congregazionalista: la sua mira costante è di raccogliere una numerosa udienza, se fa le viste di gloriarsi d'una minoranza eletta a disprezzare il grosso pubblico, lo sprezza non perchè pubblico, ma perchè grosso, cioè inadatto a capire, a seguire e a prender passione; pragmatista prima e poi idealista militante, non conosce mai la pazienza del pensatore; non si contenta d'esporre o di chiarire, segue le parole dette nell'animo degli altri, ne vuol fare il principio di una colleganza, d'un'azione che abbia riprove immediate e risultati efficaci. Bastianelli è capace altrettanto d'impegnarsi in lunghe o risentite dimostrazioni critiche, che hanno intonazione polemica a addirittura odor di battaglia; ma vi si palesa la pochissima cura in cui tiene i risultati, la distanza che lo separa dai fatti giornalieri o giornalistici, il disinteresse che va fino allo scetticismo per la «causa» che dovrebbe far sua; e in somma tutto l'interesse si chiude intorno al suo stesso animo, più che a un bisogno di chiarificare e a una necessità dell'idea che lo muove; così che è contento e pago di notare le sue proprie reazioni d'artista. Il modo lirico che sarebbe come s'è avvertito, per mancanza d. concreta fantasia, un'offusione troppo imperfetta, gli si precisa e condensa di fronte ai fantasmi e alla realtà delle opere altrui; e nel discorrerne, nell'ammirale, nel parteciparvi, più che palesare e confessare un suo gusto, egli stesso si confessa; esaltando sè negli altri e cercando per questa via indiretta di comunicare il suo «tono» totale, come gli è più caro, e cioè nemmeno depurato da una certa irruenza e da un avido desiderio di rigoglio e di pienezza, non soltanto spirituale. L'elemento volontario o personale ch'egli porta nelle cose del pensiero è proprio dunque l'esaltazione lirica, e questa lo distacca dal pensatore vero, al quale del resto nemmeno vorrebbe assomigliare; poichè la concretezza del pensiero gli è già vana e troppo esterna, alla stregua dell'inquieto animo, acceso o improvviso.

Ma se è vera, in lui, una vicinanza di atteggiamenti che di solito si pensano separati, se in vece di manifestar direttamente la sua qualità d'artista, adopera questo continuo ripiego e compie una specie di contaminazione, non sarebbe allora una sorta d'ingegno ibrido e impotente, «fuori serie» tra gli uomini rappresentativi?

Verrebbe voglia di r.spondere: ma nessuno è normale! Ossia: tutti, anche i più fortunati dei mortali adattano le cose a sè e si adattano; ogni decisione è una scelta, e così ogni espressione, in cui sembra di mutilare e d'imprigionare l'informe. Chi vuol sognare può appassionarsi per quest'iniziale slancio a credere a una sua manifestazione diretta e mistica; ma se non formula per lo meno il suo sogno, neanche quello gli può parer vero.

La norma o la misura è proprio nel risultato, nell'opera, spogliata di miti critici, che fa regola a sè; questa, ormai, è una lezione vecchia. E' la lezione che Bastianelli ha ribadito con un intero libro: L'Opera, dove combatte la teoria dell'ibridismo dell'opera in musica. E siccome Bastianelli è un uomo vivo, che ci par'a dagli articoli sparsi e in mezza colonna con un accento che è suo soltanto, e più denso e pieno e suscitatore che non tantissime pagine di altri critici o di altri lirici, questo basta a battezzarlo scrittore.

* * *

Del resto un atteggiamento simile, se da un lato corrisponde, come s'è cercato d'indagare, all'indole di Bastianelli, ha anche fondamento nella condizione della coltura. L'accostamento dell'espressione lirica all'atto critico, sì che si fondano poi in una forma nuova, che parrà ibrida o assurda a chi non se rifà in sè l'esperienza, è già contenuto in germe nell'estetica crociana. La creazione dell'autore, la ricreazione del lettore o del traduttore considerate atti simili, chi non ha provato questa vicinanza come un'inebriante esperienza personale! Vorrei non esser tratto in inganno, se vedo di qui scaturire l'assenso del Bastianelli a tutto l'idealismo, fino a farsi (per breve tempo) battagliero sostenitore delle teorie gentiliane. Su questo punto egli infatti insiste, e esagera: non è ricreazione quella del lettore, è creazione, libera e degna come quella del poeta; il lettore musicale, nell'atto di sonare, non «eseguisce», con un'attenzione che ha da esser fedele e umile e non punto esaltante, al cospetto della pagina segnata d' note, quasi un'algebra muta: egli «traduce», cioè crea. La teoria, noi diciamo, è legittima o vera: ma anche se non lo fosse, vedete di questo musicista centuplicarsi le forze o la fiducia, da quel punto che si conviene di esser tutt'uno coi più grandi, quando li apra o li compone all'animo degl'infelici che non saprebbero mai la loro lingua, e nemmeno tutt'uno con loro, non privo di sè per prender vita nella loro opera, ma pari a loro oppur ricco della sua capacità più ampia, in cui essi rivivono. E che altro è la critica, potrebbe dir Bastianelli, se non un'«esecuzione», una «traduzione» più ragionata e attenta, che attacchi l'ascoltatore e ne chieda il consenso per la via della mente, dominata dal medesimo e lirico amore che conduca a adeguarsi ai creatori. Se non c'è volontà d'identificarsi, trasporto dell'animo, si rompe l'incanto; e la parola detta, in vece d'esser in noi intuizione nuova, è lettera morta, buona a classificazioni d'erbario, a dispute filologiche; o al virtuosismo dei divi.

Con una persuasione di questa fatta — e non c'è spirito che più di quello di Giannotto Bastianelli si movesse all'impeto della persuasione, intesa come antiretorica; talchè potremmo ascrivere completamente alla sua influenza il libro, o fino il titolo del libro di Michelstädter — si giustifica un modo della critica bastianelliana che appare quanto mai ingenuo, come se non avesse mai fatto a tempo a rileggersi un suo libro, o addirittura un articolo, o due periodi consecutivi; si potrebbe chiamarlo il modo dell'altalena. La lode, o in genere il giudizio affermativo, frontale verrebbe voglia di dire, è sempre espresso senza risparmio, con periodi ascendenti ed epiteti che si incalzano; e le parentesi, che sovrabbondano, sono pure divagazioni ovvero richiami sempre assertivi, non hanno valore di riserve. Poi, terminato una specie d'inno critico, si volta la medaglia, si scopre l'altra metà; e allora sarà di nuovo tutta una filza d'affermazioni, sonore quanto quelle di prima, che le d.edicono non partitamente, ma nel complesso, correndo lungo un filone di pensiero contrario, sempre preso di petto con cuore allegro, come cosa a sè stante, non curando la qualità negativa che avrebbe rispetto a quel ch'aveva detto prima. La contraddizione risulta tanto ch.ara che non c'è modo di prenderlo in castagna; son due pezzi opposti e scomposti, che il lettore dovrà per suo conto far la fatica d'incollare. Non si spiegherebbe, mi pare, l'inizio focoso de' suo scritti, che han l'andare d'una galoppata senz'uso di morso nè di freno, a non vedere qual'è la sua intenzione e il suo atteggiamento quando s'attacca a un argomento o si mette di fronte a un autore: tanto vicin: al modo da cui ci lasciamo prendere dai nostri stessi fantasmi. Da qualunque punto egli muova, corre in un cielo suo, o spazia in un panorama astrale, in vece di provarsi a d.stinguer con giusto rilievo qual tratto di terra che s'era messo a indagare, sicchè per ritornarci gli ci vuole un grande sforzo di volo contrario. Ma quando ha fatto il viaggio e il ritorno, l'inutile paese che s'è scorto era più bello, e tutta quell'aria mossa sotto un libero sole allarga la visuale, le dà luce e sfondo universali; anche se, a conti fatti, la veduta che voleva esser nitida s'è confusa a dispersa.

* * *

Il più bel libro del Bastianelli, «La Crisi Musicale Europea» è fatto a questo modo. Considera i musicisti dell'ottocento, che egli chiama Decadenti, rispetto alla purezza della polifonia italiana nel rinascimento, impiantata poi in Germania coi primi sinfonisti; ma afferma intensamente la musicalità dei Decadenti, ch'egli fa svolgersi, secondo una linea quasi necessaria, da Mozart in poi; e rivede e «risente» tutti i grandi in una bella sintesi, piena di piglio, di bravura e di passione. Direi anzi che l'intelligenza e l'impegno gli s'affina via via che s'avvicina ai più recenti, e che resta un poco staccato e lontano dai primi più grandi, da quel ch'egli definisce il «polipatismo beethoveniano»; che solo nel trattare dell'«apatismo debussiano» tocchi il suo centro, la sua ispirazione, non dico di musicista, ma di critico, so'o agli ultimi s'accosti fraternamente a ne proclami la grandezza come rivendicando una cosa propria, minacciata e preziosa sì che la sua ammiraz.one è una confessione e un grido.

Nella seconda parte del libro il grido d'ammirazione si muta in grido d'allarme; la verità gli si mostra con la faccia opposta. La musicalità ch'egli ha esaltato è come la squillante, o mormorante, conca sonora in cui echeggia la vuota umanità dei Decadenti; i ribelli o grandiosi creatori-innovatori son diventati quasi Capanei peccanti di superbia insulsa, che scambiano per visione del mondo o per verità uno stato d'anarchia personale, e l'«illusione egoistica del polipatismo». Per fino il compositore dell'Eroica, assertore, com'egli lo salutava di un'aspra volontà di conquista, incarnatore d'un ideale, lirico, «ottativo» sogno rivoluzionario, non è altro più che il primo «cavaliere della passione»; la musica di Beethoven ora rigurgita di «straziante morbosità». Non se la riconoscerebbe in un diverso suo momento critico, quando non lo vedesse capostipite dell'ottocento musicale, e primo fondatore, e responsabile, della musica nuovissima che l'appassiona. «L'arte (purtroppo) rimane bella, nè la si può condannare anche se diviene morbosa». Quel libro dov'è ribattuto a ogni pagina il nome di Croce finisca a un'eresia critica, che è poi la più ardua e desolata scoperta che Bastianelli potesse fare.

Il valore di quella conclusione non è punto logico o estetico, ma tutto psichico. Colui che è giunto al segno di veder chiaro, o come allucinato, le forze apposte che muovono vicendevolmente annientarsi, i principii contrari, le «due metà» potrà integrarlo, o rasserenarsi, soltanto per via del pessimismo ma allora dovrà bandire i moti dell'entusiasmo, o in luogo d'intonare a ogni passo un epinicio gli varrà a fior del labbro il sorriso. Chi vuol salvare la propria fede, o non può vincere la disposizione ad esaltarsi delle cose, che anzi l'ama come se fosse quello il segno d'una padronanza vera, d'una perfetta adeguazione, avrà a seguitare la vicenda alterna e febbrile; la negazione successiva, scartata e repressa quando s'affacciava a metter ombra nello splendido volo dell'inno, trionferà ogni volta come una novità dolorosa, un contrasto lacerante, uno strazio.

Sembra una quistione di metodo, è invece una piega dell'animo, un abbandono del cuore.

I Decadenti son tutti peccatori di romanticismo, distesi in un secolo, da Beethoven a Schomberg; se non dall'alba, che non gli conviene una qualifica di purità, dal trionfale meriggio al crepuscolo, oltre il crepuscolo fino a un acido stridulo notturno senza luna. Chi più romantico di loro, se non colui che respira nell'eco della loro voce, o non conosce mondo che non sia moderno, critico, marginale, nemmeno più vivo della propria stanchezza e apatia, ma solo patetico ricreatore delle pur rigogliose passioni altrui!

* * *

S'è già accennato che ci son momenti nei quali il giuoco, o il tormento, del pensiero di Bastianelli par quietato, e l'effusione lirica ha un che di straordinariamente fresco, può sembrare libera da motivi psichici; sono i più felici passaggi della sua comprensione estetica, i brevissimi tratti dove aveva, e forse più limpidamente d'ogni altro critico, il miracolo della «ricreazione». E' una qualità del tono più che una speciale perspicacia critica e troppo spesso un inciso, una parentesi un'idea sovrabbondante, fa v.olenza immediata; per sottolineare e accentuare per di più, la chiarezza si turba, si rompe in lampi e barbagli. Vicina a questa è l'impressione che si trae da alcuni poemi del Primo Libro, e da qualche sparsa lirica successiva: fugaci metri scorrenti e rimbalzanti con suono d'argento in un'aria tersa e mattutina. L'apparenza n'è quasi scherzosa; ma è facile accorgersi che si tratta d'una poesia sapientissima, carica d'intenzioni e di ricerche. Non accadrà facilmente di trovarvi un'intrusione prosastica, o un mancamento improvviso; però la *freschezza* del tono è continuamente rilevata, accentata, suscitata, non è genuina e impetuosa come a volte nelle pagine di critica; è spesso un modo arbitrario e voluto a formare un impasto verbale che si sovrapponga alla cadenza metrica, tutta escogitata su somiglianze e evocazioni musicali. «De la musique avant toute chose»: solo che dal quotidiano organetto, ispiratore musicale di Verlaine, e non neghiamo che ci abbia la sua accorata e nostalgica poesia, qui si passa al ricordo a al residuo d'una vivacissima esperienza musicale. In questo intessere, con uno speciale e virgineo amore, motivi di altri, pensieri già pensati, illusioni e fantasmi che non son più propriamente ingenui, ma raccolti da una mente che si li ripropone con un interesse candido, nel rappresentare figure labili, racchiuse nel loro nome o in un atteggiamento, che paiono apparse a un cuore giovanile tramezzo a racconti fatati o leggendari, a nel perseguire esperimenti lirici che non si fanno mai futili perchè li accompagna una coscienza acuta e risentita, consieta la particolare atmosfera poetica di Bastianelli.

Un'int.ma ragione però investe questa ispirazione che sa un poco d'accatto e di bravura, ma vi risulta come contraffatta e ripudiata dall'appassionato lavorio cerebrale; piacerà proprio se mai che appaia distante e nell'ombra, un più certo segreto che il pudore insegna meglio che a ricoprire, a dimenticare addirittura. Talvolta si contorce in linee che non sanno far armonia e viene a chiudere con un segno amaro l'agitata levità, la commozione troppo vibrata e esultante del movimento iniziale; spesso per i versi corre, o non si sa dir come, un accento di mestizia sì che il canto tutto agile o dal ritmo di adolescente non serba rilievo nel ricordo e rotta sotto l'occhio la danza delle strofe, si ha un paesaggio vacuo. I momenti migliori della sua arte non sanno liberarsi da un che di concitato, quasi che abbian fretta di consumarsi nell'espressione; in questa stessa rapidità, che s'intona a un continuo desiderio di gioventù e di gioia, è inciso il rimpianto, si dissimula una fondamentale e mal sopportata mal.inconia.

Dove il suo gusto è più sicuro, s'avvicina a esempi che non eran consueti alla sua ora, fra la sentimentalità crepuscolare e le spacconate futuriste; lo fa erede, all'ingrosso, d'un Pascoli estorno, grecizzante al modo del «Convivio,», con qualche ispirazione dal più rarefatto dell'opera dannunziana, certi passi di prosa spenta e rinfrescata

> *«O musica, dimenticanza*
> *che tutto*
> *ricordi,*
> *color di cosa che veduta*
> *ci par mai*
> *d'avere»*

Forse in questi versi si trova il senso d'una tra le rare consolazioni della sua travagliata vita. Poco importa che noi s'abbia in mente una figura della musica più logica e precisa, o che ci affidiamo a un più vigoroso valore dell'espressione artistica; a lui era buona questa evocazione di sogno, col refrigerio d'un'esperienza svolta in un cielo che gli pareva più vasto di quello consueto.

* * *

Tale al mio vedere la trama di un'opera, che fu ricca certamente di pregi e d'utilità estrinseche, avvivando correnti d'interesse musicale e aiutando un riavvicinamento tra il mondo della coltura e quello della musica. Ma il carattere dello scrittore sta nel senso generale della sua attività e non nei differenti atti di giudizio e di polemica che, specie in un clima intellettuale mosso e fervido, si rompono in episodii momentanei, in affermazioni a dinieghi, costruzioni o distruzioni, amori e odii per forza contradditorii.

In quest'opera, nella sua pagine bella, espressive seguita a vivere quello che non doveva

esser perduto. Che cosa fosse la vita di Giannotto Bastianelli, tutti a un di presso lo sanno; forse l'ha conchiusa l'atto tragico del suicidio come una volontaria sentenza. Giova sperare che, dopo questo silenzio d'ora, non venga il vezzo di dissotterrarne gl'inediti e di serrarla come il romanzo d'un «poeta maledetto».

Riunite in poche mani, devono abbondare le sue lettere: la miglior parte di esse potrebbe esser pubblicata con vantaggio, che egli era sempre disposto a confidarsi con l'intelletto e forse sulla pagina amica accontentava meglio il suo estro; è facile profezia dire che ivi avremmo la riprova della intensità de' suoi entusiasmi, e si vedrebbe quanto fossero genuini, non mai imposti o favoriti da circostanze esterne, mossi secondo la logica vita del suo spirito, e quando contradditorii, rispondenti a un intimo attrito, a un travaglio del pensiero di cui si seguirebbero tutte le date e le sottili ma imaginose variazioni. A queste lettere si chiede non più che la confessione dell'intelligenza, solo documento umano che possa interessare i lettori o i posteri; che altre voci o gridi dell'anima avrebbero ascolto in un diverso tribunale.

«Esperienza mia e di mille altri che hanno visto a un tratto l'orrore di certe forme di contrasto dell'Essere in sè stesso. Che cosa hanno, che cosa abbiamo fatto in quel momento? Un piccolo atto quasi indeterminabile, inconfessabile non per vergogna, ma per dolcissimo pudore: *abbiamo pregato*. Ora... l'individualismo autentico è precisamente la negazione di questo semplice atto — la preghiera — oserei dire *musicale*, tanto è fresco, ingenuo, giovanile». Queste parole son del 1922. Non gli ha valso questo atto, o era ancòra troppo esterno a fantastico, riflesso in un'aria evasiva o nostalgica piuttosto che nella profondità dell'animo? Al solito, vi contraddice l'altra esperienza, «l'ultima grande esperienza, soprattutto psicologistica dei *nostri poteri interni*, esperienza in cui si riassume forse gran parte dell'idealismo, vivacissima ancora, ancora pronta a prorompere in noi ed a noi tutte le volte che vogliamo trattare di fatti spirituali».

Davvero, egli non seppe comporre questo dissidio e n'è diventato la vittima, sì che tutti se ripassiamo per quelle prove si abbia a sentire di lui non metaforica compassione? O il tarlo dell'anima era tale che nemmeno la preghiera, a cui si andava esternamente almeno riassuefacendo, l'ha aiutata a sanarsi?

Non so quale ipotesi sia più vicina alla pietà e alla sua sofferenza nè se la verità non fosse assai più tremenda di quei contrasti del pensiero in cui, credendo d'affrontarla, momentaneamente se la dissimulava.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.

Dialogo sul progresso

— In verità, caro amico, tu non ti sei ancora accorto, che il problema su cui è imperniata la storia della nostra civiltà è quello degli stupidi.

— Come sarebbe a dire?

— Gli stupidi, vedi, sono il maggior guaio che si sia potuto inventare, e l'interrogativo più duro a risolvere. Perchè non c'è nessun delinquente di genio o nessun malvagio o nessun furbo che possa nuocere agli altri come uno stupido. Tu dirai che anzi se uno è stupido è anche stupidamente malvagio e nocivo; e che quindi, rivelando facilmente il suo gioco, sarà meno pericoloso di un malvagio che ha la scaltrezza di non farsi cogliere. Ma io ti dico questo: un malvagio d'ingegno non vuol fare, salvo certe eccezioni, che rientrano nel campo delle gigantesche assurdità balzachiane, che il proprio interesse; e non nuoce al prossimo che in quanto se ne può giovare. Ma sia mille volte benedetto costui! Così almeno si conosce il pericolo! Il nostro sarà il rischio che si corre quando si inciampa nelle rotaie di un tranvai; fuori di quel binario siamo tranquilli, perfettamente tranquilli, e ti par poco?

— Va bene. Continua.

— Uno stupido, invece, non è legato da nessun vincolo, perchè non ha idea del proprio interesse; i danni che può fare son dunque infiniti, poichè mi convinco sempre di più che l'interesse è ancora il più sicuro regolatore delle male passioni umane.

— Uno stupido! Uno stupido! Ma che maniera di parlare è la tua! Di stupidi ce ne sono infinite varietà. C'è lo stupido buono e lo stupido cattivo, lo stupido serio e lo stupido allegro, lo stupido furbo e lo stupido ingenuo. Come puoi mettermi in un fascio tutte queste dissimili stupidità?

— D'accordo. Ma hanno tutte un carattere comune: la mancanza d'immaginazione. Gli stupidi non riescono a immaginarsi che cosa sentiranno quelli a cui fanno del male. E perciò si trovano nella situazione di un essere ipotetico, che non abbia mai avuto sensibilità fisica, e che dia delle bastonate; costui sarà quanto mai feroce, perchè non potrà intuire il patimento dell'uomo, che le riceve. E, inoltre gli stupidi si dividono in due fondamentali categorie, che sono una più pericolosa dell'altra: la categoria di quelli che sono influenzati e la categoria di quelli che influenzano.

Perchè ci sono, disgraziatamente, anche questi ultimi. Tu vedi che cosa ne viene al mondo. I primi sono come dei bicchieri vuoti, che ti puoi trovar da un momento all'altro colmi dei liquidi più vari, tanto che mentre t'aspettavi vino hai da bere olio, e mentre t'aspettavi olio hai da bere acqua. E allora come ti conviene vivere con costoro? Come ti riesce di difenderti? Su che cosa puoi contare! Come puoi essere sicuro, che se la mattina quella persona t'amava, la sera non t'odî, che se la sera, per farlo piacere, dovevi essere a un modo, la mattina non dovi esser tutto mutato!

Per i secondi poi non c'è gran che bisogno di dire, perchè siano detestabili o funesti. Senza sapere, dirigono. E dirigono con una forza, che nessun uomo intelligente possiede; poichè non vedendo gli inciampi, e non riuscendo a capire nessun ragionamento, che s'opponga alla loro formula, hanno la fermezza invincibile degli dèi; e oltre a questa sicumera, che per convincere gli uomini val più della ragione o a una vanità che è come una auto investitura, a cui tutti si inchinano, essi hanno il facile e universale successo della banalità. Tu sai che ogni verità profonda è sempre paradossale, appunto perchè le verità correnti sono superficiali (e con questo intendiamoci, non voglio dire che ogni paradosso sia una verità profonda). Questa verità dà dunque una scossa che non dà una banalità, la quale, per essere stata cento volte pensata da tutti, ha l'aria d'esser cento volte più vera. Chi predica una banalità ha dunque molto più facilmente successo di chi predica una verità profonda.

— Sì caro, tutte queste son cose che si sanno da molto tempo. Veniamo alla conclusione.

— La mia conclusione è questa: che data l'abbondanza e la forza nociva degli stupidi, la civiltà, sviluppandosi, non ha dovuto pensare che a loro; in modo che tutte le manifestazioni, che tu vedi, di questa civiltà, non sono che ripieghi e parafulmini, per risolvere il problema degli stupidi. Degli intelligenti, in ogni maniera se la sarebbero cavata, in modo da fare il proprio vantaggio senza fare del danno al prossimo che sarebbe poi stato un danno a loro, per riflesso. Ma io dico questo. Che ora, per difendersi dagli stupidi, inquadrandoli, ha finito per dar loro tanta potenza che essi finiranno per distruggere tutti gli intelligenti, o, almeno per metterli nell'impossibilità di operare intelligentemente. Per questo io grido all'arme! Guarda. Da questa finestra puoi vedere un pezzo di città, con delle colline dietro, o l'una o l'altra ti mandano, in questo misterioso fragore di mare che fanno le moltitudini lontane, le voci di migliaia a migliaia di stupidi. Ma non ti spaventa l'idea della loro onnipresenza e del loro peso?

Dovunque: nei giornali, nella critica, nella letteratura gli stupidi trionfano, volteggiano, ingrassano come nel clima più propizio alla loro salute indiscutibile; e l'opinione pubblica, questa sintesi di stupidi, questa stupidità fatta Dio, li incorona, li riconosce per suoi, li nutre e li arricchisce. Pensa invece a quei pochi intelligenti, derisi e poveri, che girano umilmente tra quei grassi sovrani del mondo, rifugiandosi nell'arida consolazione di un sorriso ironico, e dimmi se veramente non è il caso di temere una tempesta, che a corta scadenza seppellirà tutti quanti.

— Hai torto. Che gli stupidi siano ormai troppo potenti, può esser vero; ma tu non gli serbi nemmeno quel poco di riconoscenza, che devono avere, coloro che hanno fatto progredire il mondo. Tu stesso dicevi, che tutte le manifestazioni della nostra civiltà che si vedono, non sono che ripieghi e parafulmini per difendersi dagli stupidi? Ma che vuol dir questo! Saranno stati creati come difesa degli stupidi; ma intanto sono stati creati, e ne godono ormai gli uni e gli altri. E la critica, per che ragione è stata inventata, se non per illuminare gli stupidi, che senza un aiuto non avrebbero capito? E i giornali, come sarebbero stati fatti, se non c'erano degli stupidi a cui bisognava dar delle idee?

La stessa arte, scommetterei che è stata, in origine, lo studio di trovar delle formule così potenti, da persuadere degli stupidi di certe idee, o nozioni, che, dette semplicemente, non li avrebbero nemmeno tocchi. Il problema è complesso. Ma in questo strano universo anche gli stupidi hanno la loro funzione. E gli intelligenti, forse, non hanno creato, che perchè gli stupidi ce li hanno costretti. Anche delle cellule intelligenti, come le cellule nervose, non possono operare che sulla base inerte ma generale del tessuto connettivo.

— Ma io non sono mica uno stupido. Ti dispenso, quindi di durar tanta fatica, per farmene l'elogio.

LEO FERRERO.

Il numero scorso

per una svista evidente e facilmente correggibile, uscì con la data del 1° novembre anzichè con quella dell'ottobre. Chiude la serie dell'annata il presente numero doppio novembre-dicembre.

Anna Karénina

(Appunti critici e notizie storiche)

Quand'anche una superiorità è riconosciuta, e sarebbe inutile strano o irriverente volerla scalzare, il nostro piccolo orgoglio gioisce sempre d'una maligna ineffabile gioia ogni qual volta venga alla luce un fatto nuovo o si scopra una sfumatura non mai notata prima, che siano meno perfetti dell'insieme, oppure stonino addirittura, dando un suono falso e sconcordante. Di tutte le ragioni che eccitano il nostro spirito critico questa è forse la meno nobile. Eppure, chi non ha provato un senso di soddisfazione, sùbito represso come vergognoso, accorgendosi che in *Anna Karénina* la satira dei medici — quando essi vengon consultati per Kitty ammalata di disperazione e di disillusione — non è mantenuta nei confini dell'ironia, ma diventa sarcasmo, irrisione aperta, e stona nella compostezza del romanzo? Qualcuno avrà magari ricordato con compiacenza che questi scarti improvvisi non sono rari nello scrittore; precisando, si sarà rammentato delle famose dimostrazioni e spiegazioni di carattere filosofico di *Guerra e pace*, dove il Tolstòj, con atto quasi femminile, ogni tanto sfugge, e rovescia la questione, o l'esagera, attribuendo ai suoi contradditori pensieri ridicoli e puerili, che si smentiscono semplicemente a esporli. Questa gioia, questa soddisfazione, questa compiacenza, purificandosi, ci conducono a indagare sulle ragioni che rendono grande un'opera d'arte: e ci troviamo allora dinanzi allo scopo principale che si deve proporre la critica, poichè esso racchiude in sè l'analisi di quello che è *poesia*.

In *A. K.* quest'indagine ci condurrebbe a un risultato un po' strano — che cioè questo libro è grande perchè dice le cose più comuni di questo mondo —, se non si sapesse che è il *come* e non il cosa che importa e ha valore. Appunto alcuni di questi *come* io vorrei cercar di esaminare.

In un articolo apparso recentemente su un giornale russo, N. Gùsev pubblica copiosi estratti dei diari e delle lettere della contessa Sòfija Andréjevna - la moglie dello scrittore - che ci illuminano sulle origini del romanzo e sulle varie vicende che ne accompagnarono la primitiva stesura e i successivi ampliamenti e rifacimenti. Il 24 febbraio 1870 ella annota che il marito il giorno prima le ha detto d'immaginarsi un tipo di donna maritata, dell'alta società, la quale si sia perduta: intorno a questo tipo s'erano finalmente raggruppati tutti gli altri a cui egli pensava già da prima. «Adesso mi s'è chiarito tutto», egli diceva.

Tre anni dopo il Tolstòj, che come il Balzac amava cullare per anni un'idea nel proprio cervello perchè insensibilmente si sviluppasse fin nei più minuti particolari, cominciò a scrivere il romanzo. Il 19 o il 20 marzo 1873 Sòfija Andréjevna scrive alla sorella che il marito «a un tratto ha cominciato inaspettatamente a scrivere un romanzo di vita contemporanea. «Il soggetto del romanzo» - ella spiega - «è una moglie infedele e tutto il dramma derivato da questo fatto». In maggio la brutta copia della prima stesura era finita.

Il Tolstòj aveva scritto la storia di un adulterio. E neppure d'un adulterio straordinario, caratteristico, diverso dagli altri. Anzi, nulla di più comune. Un viaggio fatto da sola, donde una donna ritorna al marito amata alla follia e, senz'esserne consapevole, innamorata colpevolmente; di qui le conseguenze più logiche: dopo, ella tradisce il marito, ma di nascosto, finchè il dolore d'esser resa dall'amante madre d'un figlio che inevitabilmente dinanzi al mondo sarà un Karénin e non un Vronskij le fa confessar tutto; il marito dapprima vuol salvare almeno le apparenze, ma ella non si presta all'ipocrisia, e quegli si vendica a modo suo, iniziando gli atti del divorzio che toglierà alla madre il primogenito; intanto ella dà alla luce una bambina e, morente, pretende che l'amante e il marito, fattosi ora caritatevolmente cristiano, si stringano la mano; però ogni cosa deve seguire il suo corso: l'amante, avvilito, tenta il suicidio, ma non muore; e allora, quando tutt'e due son guariti, partono insieme: Anna abbandona la casa; però, dopo una breve felicità, ella comincia a sentire il peso della sua situazione illegale, e soffre gli scherni e le offese del mondo che ha voluto cimentare; diventa sospettosa, e con questo raffredda un po' l'amante; onde la sua fantasia le crea paurosi fantasmi che non esistono, la sua gelosia si eccita fino al parossismo: fino al suicidio, per *punire* l'amante. Tutto qui. Non bisogna ripetere l'errore dei critici positivisti, che in ogni romanzo vedevano uno studio di costumi, e scoprivano in *A. K.* una atapia monografia, corredata da esempi, sulla «famiglia in Russia». Del resto le testimonianze dirette citate più sopra non lasciano dubbi.

Dunque, il Tolstòj non ha voluto certo conquistare il lettore con la novità dell'argomento, o tanto meno con l'imprevedibilità delle varie fasi del suo svolgimento. E non ha neppure tentato quelli che nel gergo dei critici da giornale si chiamano «scorci vigorosi». Dice tutto. Solo la scena che Émile Zola avrebbe descritta con gran lusso di particolari — il lettore m'intende — è lasciata immaginare. Il romanzo si apre col litigio fra una moglie tradita e un marito infedele, composto poi per i buoni uffici di Anna: di questo litigio conosciamo ogni parola — e non c'è nulla di più comune. Come comuni sono gli argomenti che adopera Anna per far ritornare la pace nella casa di suo fratello Oblònskij, e a sentirli riassumere potrebbe parer impossibile che una donna ingannata, per quanto grande fosse il suo desiderio di perdonare e di amare, se ne fosse lasciata convincere.

Quali sono allora i segreti di quest'arte, che dispregia le situazioni *originali* che di solito fanno l'orgoglio dei romanzieri e presenta ogni scena nella sua interezza e in tutti i suoi sviluppi? In primo luogo l'«insostituibilità di espressione»: ogni parola ha il suo posto e il suo ufficio definito, e guai a toglierla: crolla tutto. Prendiamo un esempio, appunto la quell'opera pacificatrice di Anna. Quando questa vuol mettere in movimento le pedine più importanti, comincia il discorso alla cognata così: «Sì, io lo conosco. Non potevo guardarlo (Oblònskij) senza compassione. Lo conosciamo tutt'e due». Si sente già che ognuna delle argomentazioni di Anna comincerà con un io e finirà con un *tutt'e due*, e non si può non ammirare la finezza politica tutta femminile di quel passaggio dal singolare al plurale. Poi, per questi personaggi si sente la simpatia che suscitano solo le persone vive. Se no non interesserebbe il minuto racconto della disperazione di Lévin durante il parto di Kitty: perchè, del resto, tutti i mariti fanno così. Ma per sentir compassione d'una persona *viva* che soffra, non c'è bisogno che la sua sofferenza sia diversa dalle altre. E proprio per questo Lévin c'interessa di più che non, in una situazione analoga, il dannunziano Tullio Hermil, che pure è agitato contemporaneamente dall'amore per la sua donna e dall'odio per l'Innocente. Ma l'uomo che ci racconta questi casi che ci appassionano non dev'essere un cronista: si deve sempre sentir la sua presenza. E infatti il Tolstòj è tenero e delicato nell'incontro furtivo fra Anna e il figlio; è allegramente ironico quando descrive Lévin agitato dinanzi alla calma impassibile del medico, mentre Kitty sta per dare alla luce l'erede; è d'un'ironia tagliente, che abilmente s'insinua nei luoghi più impensati, quando ha da smascherare un'ipocrisia un'inettitudine o una presunzione: ecco la donna che vuol occuparsi di tutto e di tutti: «la contessa Lidija Ivànovna, che s'interessava a tutto quel che non la riguardava, aveva l'abitudine di non ascoltare mai quello che la interessava»; e il consigliere di stato, che crede di possedere la vera regola di vita: «nel campo della politica, della filosofia, della teologia Aleksjéj Aleksàndrovic dubitava o ricercava; ma nelle questioni d'arte e di poesia, specialmente di musica, della cui comprensione egli era completamente privo, aveva le più definite ferme opinioni». I personaggi sono vivi e l'autore è presente: sembrano qualità inconciliabili, eppure *A. K.* armonizzano quasi sempre; se ne ha una prova nei dialoghi, che spesso hanno per iscopo di dimostrare qualcosa, eppure conservano l'abbandono, il va e vieni, se ci si può esprimer così, propri della spontaneità.

L'arte del Tolstòj dispregia le situazioni *originali*. Eppure in *A. K.* ce n'è una: ma è trattata con una semplicità e una sobrietà che ci dànno intera la misura dell'onestà dello scrittore. Ricordiamo: «Vrònskij si avvicinò alla sponda del letto e, vedendo Anna, si chiuse di nuovo il volto con le mani. — Scopri la faccia, guardalo. E' un santo, — diss'ella. — Ma scopri, scopri la faccia! — ella esclamò. — Aleksjéj Aleksàndrovic, scoprigli la faccia! Lo voglio vedere. — Aleksjéj Aleksàndrovic prese le mani di Vrònskij e le allontanò dal viso, orribile per l'espressione della sofferenza e della vergogna che vi erano sopra. — Dàgli la mano. Perdonalo. — Aleksjéj Aleksàndrovic gli diede la mano, senza trattenere le lagrime che sgorgavano dai suoi occhi». Dopo, continua il delirio di Anna. Di Vrònskij, della sua espressione, delle sue sensazioni ormai non è detto nulla. Ma come Anna poi ricorderà fino alla morte quel viso «orribile per l'espressione della sofferenza e della vergogna che vi erano sopra», così anche noi, fra tutte le immagini di Vrònskij, sceglieremo sempre questa per rappresentarcelo.

Potrebbe sembrare, però, che la semplicità dei mezzi in *A. K.* fosse controbilanciata dalla complessità della costruzione. Ma non è vero. Il Tolstòj ha scritto sì un libro macchinoso: è *Guerra e pace*, affresco vastissimo dove tutte le figure hanno, si può dire, la stessa importanza. Anche in *A. K.* i personaggi sono moltissimi, le azioni numerose, e s'intrecciano e si dipartono e s'incontrano di nuovo come avessero tutte la medesima vitalità indipendente. Ma quest'impressione svanisce se non si vuol considerare, come i critici d'un tempo, il libro una monografia sulla «famiglia in Russia»: tutto il romanzo s'impernia su Anna: gli altri, l'ha detto l'autore stesso, «si raggruppano intorno a lei». Tant'è vero che nell'ultima parte del romanzo solo Vrònskij, che va alla guerra serbo-turca per farsi ammazzare, è vivo, e resta indimenticabile; ma nella conversione di Lévin, benchè essa sia descritta con finezza insuperabile di trapassi e con abilità consumata, se l'autore è ben presente, i personaggi non sono più tanto vivi: l'armonia delle due qualità che sembrano inconciliabili è rotta: Anna è già morta;

e solo Vrònskij, che vive del ricordo di lei, fa ancòra realmente parte del quadro che era stato dipinto intorno alla figura di Anna.

Questa morte di Anna, che pone fine alla parabola dell'azione, è stata forse studiata nelle sue cause morali; ma credo che non si sia mai data la sua vera importanza alla causa reale che l'ha prodotta. Il punto più basso dove giunge Anna nella sua decadenza è il suo tentativo di sedurre Lévin come per professione, quasi che la sua posizione illegale la conduca a dimenticare le proprie origini e la propria educazione. Ma non è quest'abiezione che l'ha condotta al suicidio. E nemmeno il timore d'essere abbandonata dall'amante. E neanche l'odio che sente sorgere in sè per Vrònskij. Si tratta d'una ragione tutta femminile, e assolutamente diversa.

Un proverbio ebreo dice: „« Se lo meritu; che abbia una moglie senza naso! » E' una donna che parla, che s'è tagliato il naso per fare un dispetto a suo marito. E Anna: « Là! — ella si diceva, guardando nell'ombra del vagone la sabbia mista col carbone di cui eran coperte le traverse, — là, proprio nel mezzo, *e lo punirò*, e mi libererò da tutti e da me stessa ». Certamente, tutte le altre ragioni, vere o ingigantite dalla sua gelosia, avevano cooperato a ridurla in quello stato; ma ella si è buttata sotto il treno appunto per quella trista gioia tutta femminile di cui parla il proverbio ebreo. Un uomo si sarebbe suicidato per disperazione o per uscire da una situazione insostenibile o per vergogna: solo una donna poteva fare un così tragico « dispetto ».

A. K. fu scritta faticosamente, rielaborata a grandi intervalli di tempo e parecchie volte; sopratutto, non fu molto amata dal suo autore: e i documenti del Gùscov contengono particolari interessanti a conferma di questo fatto, tolti non solo dalle carte della contessa Sòfija Andréjevna, ma da lettere del Tolstòj stesso.

Compiuta la prima stesura del romanzo in meno di tre mesi, nel decembre 1873 cominciò il lavoro di correzione; e nella primavera seguente s'iniziò perfino a stampar la prima parte; ma sopravvenne l'estate, quando lo scrittore di regola non lavorava, e tutto fu sospeso. « Ho cessato di stampare il mio romanzo », egli scrive in una lettera, « e voglio abbandonarlo, talmente poco mi piace ». Un anno dopo, scrivendo a un amico filologo, confessa: « Giorni fa è stato da me Stràchov, stava per farmi appassionare al mio romanzo, ma io l'ho abbandonato. Sento un ribrezzo e un disgusto terribile ». Solo verso la metà di quell'inverno (1874-75) egli si rimetteva al lavoro. E intanto vendeva il romanzo a una grande rivista. Così che dovette occuparsi delle bozze, e le ampliò e le corrèsse. Ma molte cose lo distolgono: il dolore per la morte d'un figliolo, la sua scuola di Jàsnaja Poljàna, il progetto d'una nuova opera letteraria. Vorrebbe liberarsi da *A. K.*. Soltanto nel marzo 1876, pur dicendo come gli era venuta a noia, ne parla con più simpatia: «... non parlatemene male o, se volete, con *ménagement*: malgrado tutto, è stata adottata ». Ma è sempre assalito da dubbi, teme d'esser già in decadenza, e chiede agli amici che non gli nascondano la verità. Il 31 luglio 1876 scrive al poeta Fet: « Che vi farebbe, invece di leggere *A. K.*, di finirla e di liberarmi da questa spada di Damocle! » Però nel novembre, a un tratto, ricomincia a scrivere, benchè per tutto l'autunno non abbia fatto che dire: « La mia intelligenza dorme ».

Via via ch'è corretto il romanzo esce a puntate, e dovrebbe esser finito nell'aprile 1877. E il Tolstòj se ne interessa sempre di più, e si rallegra del successo ch'esso incontra. Ma, per divergenze con la direzione della rivista, l'ultima parte deve poi uscire in un volumetto separato. Finchè, nell'estate 1877, il Tolstòj rivede tutta *A. K.*: e questo è ormai il testo definitivo, che verrà pubblicato in forma di libro l'anno seguente.

Da allora son passati cinquant'anni. Chi sottoscriverebbe a queste parole, che l'autore scrisse a proposito di *A. K.* in una sua lettera del 27 gennaio 1877: « mi stupisco anche del fatto che una cosa così comune e insignificante piaccia... »?

LEONE GINZBURG.

Commiato di Charlot

Charlot ha deciso di non girare più.

L'ultima e immeritata sventura coniugale, nella quale i giornalisti di tutto il mondo hanno curiosato e brancicato senza pietà e senza pudore, lo ha infastidito del mondo, delle sue pompe e delle sue glorie.

L'attore si giubila: andrà via da Hollywood, si ritirerà non si sa dove: forse in un chiostro. Ma prima di scomparire egli ha voluto accomiatarsi dai colleghi e dagli ammiratori.

La sala d'Ifigenia ospita un pubblico sceltissimo e composto, è facile immaginarlo, da tutti i fortunati lettori di questo libro. Poi vi sono quasi al completo, le attrici e gli attori: Gloria Swanson, Mary Pickford, Norma Talmadge, Marion Davies, Norma Shearer, Alice Terry, Lia de Putti, Bebè Daniels, Wilma Banky, Dolores Costello, Alma Rubens, Lilian Gisch e sorella, Caterina Hessling, Eleonora Boardman, Priscilla Dean, Mary Philbin, Mary Astor, Pola Negri, Nita Naldi, Camilla Horn, Colleen Moore, Olive Borden, Aileen Pringle, ecc., ecc. E poi gli attori: Barrymore, Jannings, Douglas, Norman Angelo, Valentino, John Gilbert, Wallace Berry, Buster Keaton, Harold Lloyd, Raymond Griffth, (Fatty intrufolatosi nella sala n'è stato scacciato, a Larry Semon è stato permesso occupare un posticino nelle ultime file).

Ecco Charlie sulla pedana, salutato dall'applauso unanime.

Poi è silenzio per un attimo: Charlot è in perfetta, irreprensibile tenuta di Charlot.

« Signore, Signori,

all'acme della fama e della tristezza, sazio della gloria e stanco della mia giornata, ho deciso di ritirarmi dalle scene (enorme impressione, sbalordimento, mormorio crescente, voci: « No! no! viva Charlot! impossibile! » - Applauso di protesta, frenetico).

Grazie, amici miei, dal profondo dell'anima. Le vostre spontanee e affettuose proteste non potranno, ahimè!, mutare i miei propositi, ma certo addolciranno gli oziosi e tristissimi anni che mi attendono.

Il tramonto di ogni artista è sempre uno spettacolo penoso, ma quello dell'attore cinematografico lo è più di tutti, quando, non più creatori, si resta semplici e impotenti spettatori di noi stessi, del lento ma inesorabile oblio che sbiadisce le nostre immagini e scolora, fino a cancellarle dallo schermo e dalla labile memoria delle folle, le nostre interpretazioni.

Quando un film invecchia, voi lo sapete, una pioggia incessante cade sui personaggi e sulla scena, anche se il sole splende sul più limpido paesaggio primaverile.

Questa pioggia cade sempre: sottile, percettibile appena nei films nuovi, ingrossa ed infittisce man mano che il fuoco del proiettore l'intacca e li appassisce. Essa cade su tutti noi, o colleghi: incide i nostri volti, sbiadisce i nostri occhi, logora il gesto, deforma il sorriso, sparpola le nostre immagini nel flusso corrosivo di infinite e vibranti parallele.

Dove mi rifugerò per liberarmi da tanto incubo? E che sarà di voi, belle signore, quando la duplice vecchiezza vi apparirà nel doppio riflesso dello specchio e dello schermo?

Iddio abbia pietà di noi! (vivissima commozione, qualche attrice terge le lacrime e si soffia il naso).

Ma di ciò basta. Non vi ho adunati qui per piangere sulla nostra sorte, ma per congedarmi da voi e nel congedo lasciarvi un ricordo meno caduco di Charlot. Ora più acconcia e luogo più degno non avrei potuto trovare per rivelarvi il mio umile e potente segreto: il dono dell'addio.

Lo rivelo perchè vi giovi e giovi alla rivoluzione che qui s'inizia per preparare l'avvento della nostra arte, per liberarla dalle mani dei farisei e dei mercanti, degli sciocchi e degli impostori, dalle mani di coloro che per noi sono negrieri e per l'arte imperdonabili profanatori (applausi scroscianti).

Ascoltatemi dunque con bontà, ve ne prego, con abbandono e perdonatemi se, non riuscendo ad interessarvi, vi annoierò (Voci: « Impossibile, Charlot »).

Ho tanto divertito le folle che questo peccato può essermi perdonato. Non è vero?

Penso del resto, ed in me è fatale presagio, che queste parole di congedo sopravviveranno: quando tutti i miei films saranno consunti, quando le loro matrici saranno anch'esse corrotte, disperse, distrutte, queste parole vivranno: le parole sono più resistenti del bronzo e se il tempo le schiaccia sotto montagne di cenere c'è sempre chi le disotterra. Benediciamo, o signori, il lontano postero che le farà ancora risuonare nel mondo.

Ed ora a noi: molto si è scritto e troppo si è discusso intorno a Charlot. Se le ingenue platee, dopo aver riso, null'altro mi hanno domandato, il nome di Charlot sempre più acclamato dalle folle entusiaste diventò presto un soggetto interessante per i melanconici, e vorrei dire ripugnanti, speculatori dell'arte e speculatori, dico, in tutti i sensi, specie nei peggiori. La letteratura su Charlot è un insieme di miserandi documenti: non potevo impedire lo scempio e, del resto, nella mia sorte era compresa anche sì mostruosa mistificazione.

Il mio è un segreto profondamente umano, ma l'*humanitas* è un ingrediente bandito nelle alchimie letterarie del novecento. Orbene io ve lo rivelerò e voi forse, resterete sbalorditi, increduli fino a supporre una burla. A parte le qualità intrinseche della mia natura artistica il mio segreto (segni di spasmodica attenzione) è questo: *Charlot è sempre ugnale a se stesso.* (impressioni, commenti, mormorii, moltissimi visi si fanno interrogativi, ironici, diffidenti). Non pretendo che voi comprendiate subito la mia sibillina definizione; incomincerò a spiegarla, ascoltatemi, con un'antitesi: *Charlot è l'antipirandello.* L'interesse suscitato dal teatro pirandelliano, interesse effimero come l'avvenire dimostrerà, si giustifica perchè i suoi drammi sono tutti impostati su di un'arbitraria e perciò errata premessa filosofica: noi non siamo — dice Pirandello — meglio, io non sono uguale a me stesso, a chi credo di conoscere nella più chiara e profonda intimità, ma sono diverso, variabile, indefinibile: io sono « uno, nessuno o centomila » cioè l'inafferrabile, io sono « come vi pare » e « ciascuno a suo modo » può definirmi.

Come vedete bastano i titoli delle opere pirandelliane per ricostruirne il principio animatore, distrutto, notate bene, dall'esperienza stessa di Pirandello, sempre uguale a se stesso: e lo constaterete facilmente leggendo le sue opere.

La verità è forse nell'antitesi, in quella incarnata e vissuta in tutti i chilometri di films girati da me.

Io sono sempre Charlot (il mio semplicissimo guardaroba, la mia invariabile truccatura ve lo provano prima di ogni dimostrazione): ed il mio dramma, rivissuto attraverso tante avventure, è sempre quello: non voler essere me stesso. Il dramma è in questa volontà disperata di evasione, è nel voler diventare, io, fragile pentola di argilla, una pentola di ferro.

Tutto qui. Rivivete un istante le mie più modeste e le mie più grandi interpretazioni e troverete, ancora una volta, la conferma di ciò che io vi dico. Prendiamo, per esempio, la *Febbre dell'oro*, il mio capolavoro: seguitemi lungo tutta la vicenda, interpretate il mio sogno, scrutate la mia dolorosa rassegnazione, spiegatemi perchè, ricco ormai a milioni, io devo rivestirmi come uno straccione, quale sono e sarò per sempre.

L'epilogo della « Febbre », molti di voi lo sanno, non è quello inventato « ad usum delphini », ad uso del pubblico bambino dal quale bisogna congedarsi lietamente. L'epilogo vero, riaffiorato e travisato nell'episodio del transatlantico, è la mia fine miseranda nel deserto nevoso dell'Alaska: Giacomone non mi troverà ed io continuerò a trascinare la miserabile esistenza, accattando o rubando un sorriso, un sorso di whisky, un sogno, un fiore, un bacio.

Charlot fu e sarà sempre il disperato accattone della notte di Capodanno quando, escluso dal tripudio di tutti, o sogna o piange la sua disperata solitudine: guardatelo nella capanna di Curtiss, guardatelo contro i vetri della taverna, guardatelo com'è deriso, percosso, umiliato, lui, Charlot, uomo di carità e di dolcezze, lui, innamorato come un fanciullo, lui, vile ed eroe, buono a nulla, capace di tutto.

Questi è Charlot: egli ha spesa tutta la sua vita per crearsi un focolare per avere una donna da amare, un bimbo da cullare, una casa piccola come un nido, per diventare un onesto borghese, rispettoso d'ogni legge e d'ogni costume, e non vi è riuscito, e non vi riuscirà mai.

Perchè Charlot non può essere che lui: il vagabondo, il derelitto, lo sfruttato, il deriso, l'incompreso, il calunniato, il percosso, il martoriato: astuto come la volpe, vile come una lepre, tenero come una colomba, innocente come un bambino, un uomo, signori, impastato di sostanza bestiale e angelica: ruba un pane per sfamarsi ma, se incontra un altro affamato, lo divide con lui, e, se l'affamato è una donna o un bambino, Charlot non lo divide, ma tutto lo dona e stringe la cinghia dei pantaloni. (Applausi).

Anche Charlot è monotono, ma la monotonia è la ragione del suo dramma, è la morsa che lo tiene e nella quale egli si dibatte.

Del resto, dimmi tu, Douglas Fairbanks, non sei sempre Douglas tu, ad onta dei tuoi travestimenti?

Il tuo sorriso, pagato forse da trust di dentifrici, è sempre quello: Zorro, Don X, Ladro di Bagdad, Pirata, Douglas, tu sei e sarai sempre un moschettiere ed un acrobata, e tua moglie, la santa protettrice della mia carriera, Maria Pikford, rispondi, testimonia: regina o straccivendola, sposa o bambina, serva o padrona tu sei sempre uguale al tuo personaggio: la tua gioia è limpida e comunicativa, sai essere tenera, pia, devota, coraggiosa, tu ami e proteggi i bambini, affronti i tiranni, scopri le loro trame, non temi l'orco e le streghe, e salvi sempre il tuo amore, il tuo onore, la tua nidiata, la tua felicità; e le folle ti prediligono per questo, o Maria, perchè sai raccontare ad esse, in mille diverse vicende, la fiaba eterna di Cappuccetto Rosso.

E tu Valentino, saprai, potrai essere diverso da ciò che sei: il fidanzato del mondo, il danzatore, che in sogno fa danzare tutte le giovinette della terra? travestiti come vuoi, così sei, così rimarrai.

E ti adoreranno per questo.

Arricchite pure il vostro guardaroba, o colleghi amatissimi, il gioco è innocente e forse necessario, ma ricordatevi: nè l'ermellino dei re, nè il tricorno settecentesco, nè la catafratta armatura del guerriero medievale, nè gli stracci del vagabondo, nè le brache sfrangiate del gaucho, nè gli stivaloni del cow-boy, niun travestimento, amici miei, avrà il potere di mutarvi: tali siete, tali rimarrete.

Il destino di Charlot è il medesimo di noi tutti, attori e spettatori della terra, ed è questo il mio segreto, fatto, come vedete, di amara verità e di umanissima pietà.

Ecco perchè io sono l'antipirandello, ecco perchè il successo dello scrittore siciliano si deve spiegare nell'aver egli solleticato, truffandoci, una nostra cosciente e incosciente speranza.

Poter evadere da noi stessi, essere un altro, essere creduto diverso: bello, ricco, buono, intelligente, quando si è brutti, poveri, cattivi, deficienti.

E guardatevi attorno: qual'è il diuturno affanno degli uomini se non questo: parere ciò che non si è? Frodi, menzogne, delitti perpetrati con le leggi, coi costumi, coi libri, colle religioni, con le rivoluzioni, con le guerre, mirano a questo: parere ciò che non si è.

C'è un dramma di Pirandello nel quale una creatura, sorella di Charlot, vuol fabbricarsi un vestitino per morire decentemente, ma tutti si affannano a strapparle di dosso i poveri stracci ed ella muore senza essere riuscita a coprire la sua miserrima nudità.

Pirandello non si è accorto della decisiva contraddizione, posta da lui stesso contro se stesso, i critici tanto meno, ma i posteri provvederanno. E la tragica pudicizia di Ersilia Drei, l'eroina di « Vestire gli ignudi », è una pudicizia universale ed un affanno eterno.

Sì, l'affanno è perenne, la speranza immortale, le vie d'evasione infinite: ad una donna basta una piuma od un velo, al poeta un sogno, all'ambizioso uno scettro o una tiara, ai più ragionevoli una livrea scintillante, un nome sonoro, il Toson d'oro o l'Ordine della Giarrettiera.

Charlot è il simbolo dei più umili, dei più disgraziati, dei più onesti. Si ride di lui perchè è ingenuo, vuol riuscire a parere senza frode, perchè egli è un giusto, osserva la legge del Signore ed appoggia la sua speranza nelle sue virtù, e ciò fa ridere: gli scivoloni, le capriole, le acrobazie, la tegola che cade, la spatolata di arlecchino, la doccia improvvisa, i ceffoni, gli urtoni, tutta la dinamica esteriore di Charlot sono buffonate accessorie: la *vis comica*, irresistibile nasce da uno squilibrio profondo, da una rottura insanabile: Charlot, come il moscone contro i vetri, vuole evadere da se stesso con mezzi onesti. Ed egli pecca contro la volontà di Dio che l'ha fatto così: Charlot.

Si ride, non per il peccato, ma per la sublime ingenuità del peccatore; ignorante delle più elementari regole che dovrebbero portare, così credono gli uomini, alla conquista di un'apparenza.

Se lo snob fa ridere, e pure le sue arti sono segretissime, Charlot deve sempre suscitare un delirio di risa perchè è snob, anche lui, e, per di più, gioca a carte scoperte.

Chi ride fino a morire è proprio Tartufo il cautissimo, Tartufo sempre in agguato, pronto ad approfittare di tutta la lealtà di Charlot.

Poche parole prima di congedarmi da voi: senza il cinematografo la mia arte non si sarebbe rivelata nella sua totale pienezza.

Il teatro è un ambiente angusto pel mio dramma, il circo anche più. Solo uno scrittore del temperamento di Rabelais o di Lorenzo Sterne avrebbe potuto riesprimere, sotto altra specie, la mia grande odissea. Ma io non ne avevo il temperamento e così, solo per virtù del cinema, l'umanità ha salvato a se stessa un capolavoro di più.

Perchè il cinema mi era indispensabile?

Ve lo spiegherò in poche parole: se il dramma di Charlot è la conquista tenace e sfortunata di un'apparenza, solo il dinamismo scenico del cinema poteva realizzare la fugacità dei suoi sogni, l'inseguimento frenetico di Charlot verso tutti i suoi fantasmi.

Nel flusso inesorabile delle immagini che le tumultuano intorno in perenne mutazione la mia povera ombra incarna la proverbiale pagliuzza in balìa di un fiume impetuoso.

Tale è Charlot nella vita brutale, vorace, tiranna, spietata: un fuscello travolto dalle onde impetuose: invano cerca di insinuarsi in un tranquillo risucchio, invano si rifugia a ridosso di uno scoglio, invano s'appoggia al gran tronco anch'esso preda della corrente, invano! Charlot rimbalza di cresta in cresta, inghiottito da mille gorghi, vittima di mille naufragi, ma salvo, sempre salvo perchè la morte sarebbe la sua liberazione, ed egli è un personaggio, è un simbolo e non può morire.

Signore, signori, ho finito. Prima di lasciarvi desidero evocare l'ombra inquieta di un grande scomparso: Max Linder! povera anima assetata di amore, vieni, piangi con noi tutta la tristezza dell'attore e dell'uomo di fronte alla immutabile maschera di se stesso che la morte sigilla nel ricordo e disfà nella terra.

Addio, amici miei ».

E Charlot disparve.

JOHN SINCLAIR.

(da « Filmcity - ovvero « Omaggio a Gloria Swanson »)

(Traduzione di ETTORE M. MARGADONNA).

CRITICI E POETI

Il "Baretti" riprende con questo numero la pubblicazione di antichi scritti di critica poco conosciuti, italiani e stranieri. I passi qui sotto riportati e quelli che pubblicheremo nel prossimo numero appartengono ai due saggi del Foscolo su Dante pubblicati nel febbraio e nel settembre 1818, *che non si trovano nella raccolta Lemonnieriana delle Opere. I due scritti, che si possono considerare come la prima grande prova della critica del Foscolo e che contengono le premesse teoriche e gli spunti storici e critici della futura attività critica del Foscolo, ebbero grande successo e in Inghilterra, dove furono giudicati cosa non di straniero ma di europeo, e in Italia, dove il Berchet, senza fare il nome dell'autore per non urtarsi nella censura austriaca, invitò sul "Conciliatore" gli italiani a leggere questo saggio di critica nuova. L'invito del Berchet fu accolto dal giornale milanese il "Raccoglitore" che ne pubblicò, sempre senza il nome dell'autore, due brani; e rimaneggiati arbitrariamente col titolo "Dante e il suo secolo" i due articoli uscirono in veste francese nel* 1828 *sulla* Revue Britannique *e, ripubblicati in veste italiana, nell'edizione Caccia delle opere del* Foscolo (1835). *Il «Baretti» non crede opportuna una pubblicazione integrale dei due articoli, che ancora non è stata fatta, e nemmeno quella delle parti, più note, come lo schizzo della storia del Medio Evo o l'analisi dell'episodio di Francesca, ma, per lo scopo che si propone, ritiene utile una scelta di passi, che meglio polemo l'originalità del metodo e la ricchezza di interessi spirituali del Foscolo critico. Il titolo «Critici e poeti» vuole indicare lo scopo che si prefigge questa pubblicazione, ed è forse meno arbitrario di quanto altri potrebbe pensare, perchè, per l'indole del suo pensiero, il Foscolo non svolge in questi due articoli una trattazione sistematica sull'opera di Dante, ma, pur rimanendo Dante nel centro del suo scritto, finisce per enunciare tutti i suoi pensieri più cari non su Dante soltanto, ma sulla poesia e sulla critica, sulla poesia delle età eroiche e su quella delle età troppo colte e raffinate, sulla falsa critica, che per troppo tempo fu esercitata e su quella che dovrebbe essere la sola critica vera.*

Danto, la critica e le accademie

L'articolo prende lo spunto dalla pubblicazione del commento del Biagioli: lo scrittore dopo averne dato notizia, dice che per darne giudizio, è necessario esaminare tutta la storia della critica dantesca e discuterne le premesse e i fondamenti.

Questo ci induce a tracciare un rapido abbozzo di storia dei commentatori di Dante, e a ricercare perchè così poco vantaggio abbian essi recato al poeta e al lettore. Forse le nostre osservazioni potranno suggerire un nuovo metodo, più efficace, per un'opera che stimiamo necessaria, non solo in Italia, ma in tutte le altre nazioni, perchè all'età di Dante, e proprio all'influenza del suo genio, dobbiamo far risalire il principio della storia della letteratura europea.

Il poema di Dante è simile ad un'immense foresta, venerabile per la sua antichità, meravigliosa per lo sviluppo degli alberi, che paiono balzati di colpo alla loro altezza gigantesca per opera di una forza della natura, aiutata da *qualche arte sconosciuta*. E' una foresta attraente per le immense regioni che in essa si celano, paurosa per la sua oscurità e i suoi labirinti. I primi viaggiatori che tentaron di attraversarla hanno aperto una strada. Quelli che seguirono, l'han fatta più grande e più chiara; ma la strada è pur sempre la stessa; e dopo le fatiche di cinque secoli, la maggior parte di questa immensa foresta, è ancora ravvolta nell'oscurità primitiva. I lettori, in specie i lettori stranieri, credono, sulla fede dei commentatori, di avere compreso l'intero poema; come i lettori delle moderne relazioni di viaggi che immaginano di conoscere un paese attraverso le descrizioni di taluni che vi fecero una rapida corsa, coll'ausilio di una guida e di un dizionario e, al ritorno, pubblicarono le loro impressioni.

Dice Warburton, nella sua prefazione a Shakespeare, che «tutto ciò che un critico può fare per un autore che merita d'esser studiato, è correggere il testo inesatto, notare le peculiarità del linguaggio, spiegare le allusioni oscure, esporre le bellezze e i difetti di sentimento e di composizione». Forse proveremo, in seguito, che questa osservazione non può essere universalmente accettata; ma quand'anche apparisse sufficiente per tutti gli altri poeti, certo applicando questa regola, nel modo più completo e perfetto, al poema di Dante, un critico non avrebbe assolto che la metà del suo compito. La prima parte che si riferisce alla correzione del testo è stata compiuta abbastanza felicemente nella città natale del poeta, dall'Academia della Crusca. Quel corpo di dotti, preoccupati di studiare e purificare la loro lingua, cercarono naturalmente i suoi tesori fondamentali nell'età di Dante, Petrarca e Boccaccio. Questi Accademici eran quasi tutti fiorentini, con copiose posibilità di radunare le varie lezioni. Le numerose biblioteche di Firenze eran fornite di manoscritti del poema di Dante; e un centinaio di questi essi paragonarono criticamente con le più antiche edizioni. Le varie lezioni furon discusse da loro mirando al comune interesse, all'onore del poeta, della lingua e dell'Accademia, onde si evitò l'ostinazione, l'acrimonia, le dissensioni puerili che la rivalità degli individui ha suscitato tra i commentatori di Omero e di Shakespeare. Così si risparmiò del tempo ai lettori e si salvò la letteratura da un certo ridicolo. Tuttavia i membri di questa Accademia non furon sempre ugualmente saggi: si disonorarono per esempio con la loro ostilità contro il Tasso. Poichè in questo caso pretendevano di dettar legge al genio: un compito che qualsiasi assemblea è particolarmente incapace di assolvere. Mentre per la correzione del testo di Dante, invece, si richiedeva soltanto un esame attento e sereno, libera discussione, e ben maturate decisioni su questioni meramente verbali e grammaticali. Le Accademie sono utili in genere, quando si limitano a sistemare e conservare la massa dell'umano sapere. Questo può accrescersi solo per opera degli uomini di genio, indipendenti da ogni regola ed associazione, che intrepidi perseguono la gloria a loro rischio e pericolo. Ma le associazioni, legate dalle istituzioni, costrette sovente a rispettare o talvolta ad adulare governi o individui potenti, non possono mai esprimere da se stesse indipendenza di pensiero, nè possedere il coraggio necessario per l'opera del genio. E, sotto un governo dispotico, posson divenire nelle mani dei tiranni strumenti per reprimere il progresso spirituale o limitare la diffusione del sapere.

Dante e la storia del tempo suo

La terza parte del compito del commentatore, «spiegare le allusioni oscure», è stata tentata con maggior diligenza che successo. Tutti gli altri grandi poemi del mondo, presi assieme, non contengono forse tante allusioni come la sola opera di Dante. Egli vi comprende l'intera storia del tempo suo, tutto ciò che si sapeva allora di arte, di letteratura, di scienza — i costumi e la morale dell'epoca, e le loro origini nelle età precedenti — e insieme le opinioni teologiche e la grande influenza che esercitarono allora sul pensiero e le azioni degli uomini. Le sue allusioni sono rapide, varie, molteplici, veloci, nel succedersi, come baleni che lasciano tra l'una e l'altra brevi intervalli di oscurità. Egli descrive tutte le passioni — tutte le azioni degli uomini — i vizi e le virtù sotto gli aspetti più disparati. Le pone nella disperazione dell'inferno, nella speranza del purgatorio, nella beatitudine del paradiso. Studia gli uomini nella giovinezza, nella virilità, nella vecchiaia. Mette insieme individui di ambo i sessi, appartenenti a tutte le religioni, a tutte le nazioni, a tutti i tempi; e non li considera mai come masse, ma sempre li presenta come individui. Parla a ciascuno di essi, studia le loro parole, osserva l'espressione dei loro volti. Sovente dipinge un grande carattere, solo col presentarcelo nella sua immobilità. Dante incontra nel Purgatorio Sordello, la cui vita fu tutta azione, e che, dopo aver speso ogni sua forza pel suo paese, è morto disperando del destino d'Italia. Mentre una folla di spiriti, curiosi delle cose del mondo, segue il poeta per averne qualche notizia, Sordello si tiene in disparte.

> «*Ella non ci diceva alcuna cosa*
> *Ma lasciavane gir, solo guardando,*
> *A guisa di Leon quando si posa*
> Purg. - Canto VI. 64.

Si noti che sinora il poeta non ha mai nominato Sordello. Non ci spiega il perchè del suo sdegnoso silenzio; e costringe il lettore a scoprire nelle cronache ciò che abbiam detto del carattere di questo illustre personaggio. Il poeta condensa in tre righe, e sovente in una, la storia della vita di un Principe. Parlando di S. Celestino, che rifiutò il papato per consiglio del suo successore Urbano VIII, lo descrive senza menzionare il suo nome.

> «*Colui*
> *Che fece per viltate il gran rifiuto*».
> Inferno - Canto II. 60.

Nel ventesimo canto del Purgatorio, descrive la genealogia dei Capeti, le loro imprese e i loro delitti, l'influenza dei re di Francia sulla Chiesa e sull'Italia, da Ugo Capeto a Luigi X, e questa storia che comprende un periodo di 347 anni, è contenuta in cinquanta versi. Dante era nemico dichiarato di tutti i Capeti; e finisce coll'invocare sul loro capo la vendetta di Dio.

> «*Oh Signor mio quando sarò io lieto*
> *A veder la vendetta che nascosa*
> *Fa dolce l'ira tua nel tuo secreto*».

Nell'ultimo verso troviamo espresso un sentimento vecchio quanto Omero, il quale ci dice che «la vendetta è la gioia degli dei» e che «un gran re matura la sua collera nel più intimo del suo cuore e la cela sino al giorno stabilito, in cui essa scoppierà sul capo del nemico». (*Iliade* I, 81 e seg.). Tacito così descrive sentimenti alquanto simili. «Infensus memoria - et adversum eludentes, ne quisque ultione et sanguine expleb[a]nt» (Ann. IV, 25). Omero fa una riflessione sulla matura umana. Tacito fondo questo stesso sentimento nella narrazione di un fatto, con le tre parole «Memoris, Ultione, Explebant». In Dante è l'appassionato grido di un uomo che ha a lungo maturato la propria indignazione.

Shakespeare e Dante - Desdemona e la Pia

Shakespeare svolge i caratteri dei suoi personaggi e li presenta sotto quella varietà di forme che essi possono naturalmente assumere. Li circonda con tutto lo splendore della sua immaginazione, e conferisce loro quella piena e minuta realtà che solo poteva darli il suo genio creativo. Di tutti i poeti tragici, è quello che più ampiamente sviluppa i caratteri. D'altra parte, se si paragona Dante non solo con Virgilio, il più sobrio dei poeti, ma persino con Tacito, si troverà che egli non usa mai più che un colpo o due del suo pennello, che tende a imprimersi quasi insensibilmente nel cuore dei lettori. Virgilio ha raccontato la storia di Euridice in duecento versi; Dante, in sessanta versi ha compiuto il suo capolavoro, l'episodio di Francesca da Rimini. La storia di Desdemona è in un certo senso parallela al seguente passo di Dante. Nello della Pietra ha sposato una fanciulla di nobile famiglia senese, chiamata Madonna Pia. La sua bellezza che suscitava l'ammirazione della Toscana tutta, fece sorgere nel cuore del marito una gelosia che, esasperata da false voci e da sospetti infondati, finì col trascinarlo alla disperata risoluzione di Otello. E' difficile stabilire se la donna fosse realmente innocente: ma Dante la rappresenta come tale. Il marito la condusse nella Maremma che — allora come oggi — era una regione fatale alla salute fisica. Nè egli disse mai alla infelice sua sposa perchè l'avesse confinata in quell'insalubre paese. Non degnò pronunciare parole di rimprovero o di accusa. Visse con lei solitario, in un freddo silenzio, senza rispondere alle sue domande, nè ascoltare i suoi lamenti. Atteso paziente che l'aria funesta distruggesse la salute della giovine donna. Essa morì dopo pochi mesi. Veramente alcuni cronisti dicono che Nello usò il veleno per affrettar la sua morte. Certo egli le sopravvisse, chiuso in perpetua tristezza e silenzio. In questo fatto Dante aveva tutti gli elementi per un'ampia, poetica narrazione. Ma egli vi dedica solo quattro versi. Incontra nel Purgatorio tre spiriti; uno è un capitano che cadde combattendo accanto a lui nella battaglia di Campaldino; il secondo un gentiluomo assassinato a tradimento dalla Casa d'Este; il terzo è una donna sconosciuta al poeta che, quando gli altri han parlato, gli si rivolge con queste parole:

> «*Ricorditi di me, che son la Pia;*
> *Siena mi fè, disfecemi Maremma,*
> *Salsi colui che innanellata pria*
> *Disposando m'avea con la sua gemma*».

Eppure queste poche parole traggon le lagrime a quanti conoscono il destino della giovine donna. Quel suo desiderio di esser ricordata agli amici sulla terra è assai commovente. La sua modesta preghiera, il suo modo di presentarsi, quell'accennare all'autore delle sue sofferenze, senza la minima allusione al suo delitto, solo parlando dei pegni di fede e d'amore che accompagnerono la loro prima unione sono profondamente patetici. La soave armonia degli ultimi versi, pieni di ricordi lieti e teneri, presenta il più stridente contrasto con le idee di infelicità domestica, di morte e di crudeltà, che sorgono naturalmente nell'immaginazione del lettore.

Uffi to e difficoltà della critica

Quanto all'ultima parte del compito della critica, secondo il Warburton, che consiste nell'esporre «le bellezze e i difetti di sentimento e di composizione» dobbiam dire subito che nulla, in verità, è stato fatto. Per assolvere questo compito, non dico perfettamente, ma anche solo in modo tollerabile, nel caso di Dante, è necessario un insieme di qualità che raramente si possono trovar riunite nello stesso individuo. Chi si accinge a questa parte della critica ha due doveri da compiere. Il primo, di gran lunga il più facile, consiste nell'esaminare il piano generale dell'opera, il fine, lo stile, il progresso che l'autore fa fare alla lingua, dove vi sia invenzione originale e dove imitazione, come abbia saputo migliorare i suoi modelli e vi sia stato inferiore, l'educazione e il divertimento che ha procurato ai contemporanei e ai posteri. Il secondo è assai più difficile e, in modo perfetto, inattuabile. Consiste in una minuta esposizione di tutte le diverse bellezze e i diversi difetti di un poema, pagina per pagina, sovente verso per verso, talvolta parola per parola. Il critico deve mettere in mostra le bellezze di un'opera così ch'esse sian sentite da coloro che non le sentirebbero nel poeta; e deve spiegare la ragione del loro diletto a quelli che ci han trovato piacere senza comprenderne il perchè. Per quanto minuta e ragionata, questa analisi fallirebbe al suo scopo se estinguesse il fuoco della poesia; chè il lettore, ragionando col critico, non deve mai tralasciare di sentir col poeta.

In un manoscritto del Petrarca, pubblicato dall'Ubaldini, c'è un verso, in cui troviamo quarantaquattro variazioni fatte in giorni diversi, persino in anni diversi, chè il Petrarca quando ritoccava le sue poesie, soleva annotare in margine al manoscritto, non solo l'anno, ma il mese, il giorno, l'ora precisa.

A un lettore ordinario queste variazioni non parranno essenziali nè al pensiero, nè all'espressione, nè all'armonia. Pure, con un esame più calmo, si vedrà che il poeta ne deve tener conto. Chi abbia qualche famigliarità con l'arte intenderà come, in questi mutamenti, il cuore, il cervello, l'orecchio del poeta abbian compiuto molte operazioni. Compito del critico è scoprire le ragioni che decisero il poeta a fissarsi finalmente sul verbo che ora troviamo nell'edizione stampata. Ma quanto è difficile trovare queste ragioni! eppure, come è possibile altrimenti spiegare il pregio del verso? Se possedessimo i manoscritti, con le diverse variazioni, dei più pregevoli passi dei poeti greci, qualcosa si potrebbe fare senza dubbio. Abbiamo le variazioni di una bellissima stanza dell'Ariosto, che l'autore mutò un centinaio di volte. Se mai avessimo occasione di parlare di questo poeta, approfitteremmo di queste variazioni per illustrare il suo modo di scrivere. Ma anche nelle altre belle stanze, che par siano sgorgate da un'immediata ispirazione, si comprende che la sua mente deve esser passata attraverso un processo simile, benchè così rapido che egli stesso non ne aveva coscienza. I versi dei grandi poeti sono sempre il risultato di una lunga serie di pensieri, emozioni, ricordi ed immagini, messi a confronto, combinati, abbandonati e scelti. La forza, la rapidità, e il numero delle impressioni; la prontezza nel richiamarle; la facilità nel combinare la realtà col sentimento e col pensiero; e insieme i poteri di paragone e di scelta, costituiscono la parte più importante di ciò che si chiama Genio. Un uomo di genio sembra inspirato perchè le sue operazioni mentali sono di gran lunga più rapide che quelle degli altri uomini. Per esporre le bellezze di una poesia, il critico deve passare attraverso gli stessi ragionamenti e giudizi che alla fine determinarono il poeta a scrivere ciò che scrisse. Ma un tale critico sarebbe un poeta. Il suo genio ardente e inquieto mai si sottometterebbe al freddo lavorio della critica. Un uomo simile potrebbe tuttavia, analizzare alcuni passaggi, o almeno descrivere le sensazioni che egli ha provato leggendoli e che senza dubbio supereranno in profondità e vivezza, le sensazioni di uno spirito non poetico. Johnson ride alla dichiarazione che «un poeta non deve essere commentato che da un poeta»; e, per quanto riguarda la correzione, e le note grammaticali e esplicative, ha pienamente ragione. I critici ci possono aiutare nelle questioni generali; ma, se appena veniamo ai particolari, che son poi l'anima della poesia, il loro aiuto diventa pressochè nullo. I grandi poeti concentrano le loro idee, danno corpo ai loro sentimenti nelle immagini. I critici le fanno a pezzi, per scoprire di che son fatte. I poeti, che sono anche critici, offrono sovente uno strano miscuglio di analisi e di immaginazione.

UGO FOSCOLO.

La Giostra dei Pugni

Stropaese e Stracittà

Una divisione troppo curiosa, che avrebbe imbarazzato anche l'espertissima saggezza del re di Pilo, è quella di Strapaese e di Stracittà di fresco messa in chiaro da un arguto e battagliero ingegno: troppo curiosa, diciamo, per non farmi venir la voglia di tirarci qualche pugno dentro.

Strapaese sarebbe, naturalmente, la letteratura di puro carattere nostrano, piena di baldanza romagnola o di scettica sapienza toscana, libera da influssi forestieri, l'ugnaiola e conservatrice del buon gusto e dei sani costumi. *Stracittà*, invece, la multicolore bottega dei coltissimi, degli «europei», dei nutriti di aria internazionale, che vivono delle quotidiane stranezze esotiche racimolate nei bassi fondi londinesi e parigini e con queste coprono le vergogne della propria impotenza.

Qui, a esser sinceri, noi non teniamo nè per Strapaese nè per Stracittà. Proclamiamo, a squarciagola, il nostro disinteresse per la questione. Perchè nessuno è più impomatato, e azzimato secondo l'ultima moda, degli abitanti di Strapaese; e nessuno più degli eleganton di Stracittà è pregno di goffa malizia paesana.

Tanto più che questa contesa rassomiglia stranamente alle dispute fra gli adoratori degli antichi e i fautori dei moderni, fra i puristi e i neologisti, fra i classicisti e i romantici, fra i carducciani e i manzoniani: e non fa che riecheggiare vecchi motivi polemici propri di una vita mediocre che non ha luce propria.

UNO DEI VERRI.

Ogni nostro amico o lettore deve trovarci altri amici e lettori, diffondere quanto può il giornale e le opere pubblicate dalla nostra casa Editrice. E come noi raccomandiamo a loro la librerie sopra indicate, essi debbono alla loro volta raccomandare ai loro amici anche i nostri librai, perchè intorno a questi possa così radunarsi tutto il nostro pubblico e affiatarsi sia i singoli tra di loro sia ciascuno con il libraio e per opera loro noi con il libraio e crescere nella sua considerazione. In tale modo ci resta pure molto agevolato il servizio amministrativo e ci sarà uso più facile sopprimere alle esigenze del nostro pubblico e venire incontro ai suoi desideri.

GOETHE FAVOLISTA

Narra Bettina Brentano in una delle sue lettere, che, per un certo compleanno della mammà di Goethe, i bimbi vollero fare un'improvvisata: ed ecco Wolfango e Corneglia piccini portare in giardino una gran poltrona dove la madre era solita sedere a «favoleggiare» com'era sua particolarissima arte; e adornarla tutta di ghirlande e di fiori, e disporvi i doni e accompagnar poi lì la mamma festosamente alla «poltrona delle fiabe» — che si goda la festa dei bimbi a farle girotondo intorno, e poi racconti, racconti con la sua bella fantasia: «Vero, mamma, che la principessa non lo sposa quel birbante di un sarto, anche se lui riesce ad ammazzare il gigante!».

Di vere e proprie fiabe Goethe ne scrisse tre: una, infantile, a dimostrar la sua infantile abilità di narrazione fantastica in «Poesia e verità»: «Il novello Paride»; una, giovanile, che avrebbe narrata sotto il pergolato nel giardino parrocchiale di Sesenheim, quando, studente a Strasburgo, ci andava a trovar le belle figliole di quel Pastore: «La nuova Melusina» nel «Wilhelm Meister»; una della maturità composta a coronare quelle «conversazioni di emigrati tedeschi», che in una sorta di connessione boccaccesca andarono a riempir i vuoti delle «Ore» schilleriane nell'estate-autunno del 1795, rappresentando gli spassi di una famiglia tedesca esule oltre Reno in seguito alla conquista francese: discorsi dove sia bandita la politica e tutto quanto accenna al turbamento del tempo tanto turbato: «La fiaba».

Delle tre, la prima a nascere fu precisamente questa «Fiaba» fantastica e saggia, piena di simboli, anzi tutta una costruzione simbolica, se non nella prima intenzione dell'autore, nelle interpretazioni dei lettori, prime fra tutti le donne. Solo più tardi quel gioiello di freschezza che è la Nuova Melusina, poi la favola infantile un po' sovraccarica, che dovrebbe essere narrata da un ragazzo e si sente messa insieme da un vecchio: il novello Paride.

Che l'autore del Faust sia anche un favoleggiatore, non può stupire: e la tendenza al fantastico e al misterioso è, si può dire, in ogni poeta tedesco, e ogni buon poeta tedesco è buon narratore di favole. Peccato di romanticismo questo in Goethe, che entusiasma i romantici: «una cosa grande, meravigliosa» per Chamisso «La fiaba» goethiana; e gli entusiasmi di A. W. Schlegel vanno più a fondo, analizzano: ne risultano i due ingredienti necessari ad ogni entusiasmo: la commozione e il sorriso. E Carlyle: «Un vero universo della fantasia; una delle cose più profonde e poetiche che lo stesso Goethe abbia mai scritte».

Naturalmente ad altri appunto questo narrare fantastico e ozioso, senza nulla del calore lirico nè della «necessità» drammatica od epica, apparve una debolezza, un infiacchimento in Goethe: e in fondo Schiller stesso non ne è gran che appagato e, direttore della rivista, accoglie con garbo lo scritto, cita i grandi entusiasmi di Humboldt, Schlegel, dice: «la fiaba è piaciuta molto a mia moglie», che ci avrebbe anzi trovato non si sa che di voltairiano: quanto a sè, pone, senza aggiungere lodi, la pregiudiziale del simbolo: «non si può fare a meno di cercare in tutto un significato» e tutto (non lo dice, ma intende: perchè abbia senso) in questa fiaba deve essere simbolo.

Wieland, che di fantasia e di fiabe se ne intendeva, giudica senz'altro: «amphora coepit, urceus exit»; o è forse odium figulinum? timore che l'altro invada il suo campo! E W. v. Humboldt deve con rammarico riconoscere scrivendo a Schiller: «eppure ho già sentito da tante parti dir male della «fiaba». La gente si lagna che non vuol dir nulla, che non ha significato, che non è spiritosa, ecc.; insomma non è piccante e la gente non ha gusto per un gioco di fantasia bello e leggero. In complesso trovo anche in questo una conferma di quel giudizio in cui da tempo convenimmo insieme: si legge terribilmente poco. E il più, solo di passata, sfogliando le pagine....».

Ma ecco il Duca Carlo Augusto di Weimar più che mai a caccia del simbolo: la «fiaba» o l'apocalisse di S. Giovanni sono per lui una cosa sola: Goethe è profeta o veggente: «tutto finisce bene, ma tutto rimane però nella sua caligine profetica». Ha qui la sua origine la interpretazione massonica della fiaba; Schiller ne gongola: che bella cosa che il principe abbia abboccato così al significato mistico della fiaba!

In fondo, pare che Goethe stesso ne goda e, senza mostrarlo, un poco si stupisca delle interpretazioni che tutti si affannano a dare della sua bella favola, come se a poco a poco se ne chiarisse anche a lui il senso, o tutte le eventuali possibilità di esso: così che compone una tabella in cui i venti fra personaggi, animali, e oggetti della fiaba sono allineati in colonna, e nelle tre colonne accanto sono distribuiti i diversi significati simbolici attribuiti a ciascuna di essi da tre diverse persone, di cui l'ultima una donna: Charlotte von Kalb, che aveva, fra l'altro, scritto a Goethe: «la luce che per me illumina tutto questo componimento, io ho speranza che sia per venire», eco dello schilleriano distico negli «artisti»: «quel che qui abbiamo sentito come bellezza, lo incontreremo un giorno come verità». Il che è tutt'altro dalla concezione espressa in un altro distico, questa volta di Goethe: «le fiabe, per quanto meravigliose, son rese vere dall'arte del poeta» (motto alle ballate).

Intanto, la posizione di Goethe stesso verso il suo tanto discusso componimento la segna egli stesso in una lettera a Carlyle, in cui con un certo distacco si rallegra che anche in Inghilterra la sua «famosa fiaba» (dice proprio: *famous* — e non è esente da ironia) abbia fatto effetto: «una immaginazione regolata sfida irresistibilmente l'intelletto a cogliere in lei qualcosa di regolare e di conseguente, ma esso non ci riesce mai. Tuttavia ci sono due interpretazioni che voglio tentare».... Questa delle interpretazioni, come prima della tabella, son trovate che dobbiamo a Schiller: non per niente i critici moderni propendono ad affermare che Schiller ebbe su Goethe un influsso particolarmente pedantesco.

Il fatto è che le interpretazioni, bene ordinate in tabella, a tutt'oggi sono ventotto, più due modernissime francesi (1). Nel labirinto delle quali dobbiamo deciderci a entrare, scordando del tutto la bella poltrona infiorata.

La «fiaba» non ha il fondamento della saga medievale come la nuova Melusina, nè quello, per quanto lontano, del mito classico come il novello Paride; non ha un personaggio a cui possa intitolarsi: il serpente, forse, come in una versione francese, o la principessina gigliata? No, troppe cose vi succedono o vi si succedono, troppi personaggi, cose, animali; quanto più colla sua misteriosa e augurale bontà si impone il serpente che si presta a formare il cerchio magico della incolumità, ed il ponte prezioso a varcar le acque insormontabili, e alla fine si immola perchè il giovane principe possa risorgere, quanto più i due fuochi fatui e i quattro re e l'uomo con la lanterna non lasciano tregua l'uno all'altro nell'azione e nella significazione, tanto più ha forse ragione in quel suo impeto confusionario il duca Carlo Augusto: «oro è saggezza, argento è apparenza, bronzo è potenza o violenza, la miscela crolla; ma chi è il giovane re? (E qui si sente l'interessamento massonico del principe che nella figura simbolica dell'avvenire spera di poter veder se stesso). Chi è il bel giglio! (non quello francese, spero!) Chi è il vecchio traghettatore? Chi è il vecchio dalla lampada! Chi è la vecchia dal cesto e perchè la sua mano ha da sparire e poi esser risanata! Chi è il serpente! Chi sono i due fuochi fatui! (non dei giacobini, speriamo!) Chi è il canarino? Chi è lo sparviero! Chi è il cagnolino! Chi è il gigante?

In complesso qualcosa capisco, è vero, ma non posso osare di mettermi così fra i due fuochi fatui: potrebbero scoppiare in una risata troppo forte se, invece del gigante, cogliessi il cagnolino e prendessi i tre cavolfiori per i tre re; quanto al quarto, che è solo un grosso pietrone, non ho nessuna voglia di aver rapporti con lui, perchè non mi sembra tanto lontano, da non potermi cadere addosso e schiacciarmi sotto il suo peso». Dunque rivoluzione francese — e il principe tien bene aperti gli occhi da quella parte, — dunque interpretazione politica.

Politica, ma più che interpretazione applicazione, è quella di Novalis nei versi in onore di Re Federico Guglielmo III e della regina Luisa, in cui egli riprende il richiamo stesso misterioso della fiaba: «è tempo», e il motivo dei re crollati, e del ponte e del tempio, che si ergono animati ed in pace. L'altra interpretazione, sin dal tempo di Goethe, è la romantica: quella di Charlotte von Kalb e di Schlegel, quella di Chamisso che si rifiutava di interpretare, potendo in questo caso tanto intuire.

Le due poi si fondono p. es. in chi riconosce nella fiaba un «processo di rinnovellamento del mondo», nel giglio la libertà che finisce coll'essere amore, e quindi viene a coincidere coll'autorità, la fusione dei contrari, ecc. ecc.. Come al solito, là dove c'è la possibilità di interpretare, quel che meno viene rivelato è ciò che è soggetto all'interpretazione, la quale resta pure specchio dell'interpretatore. Di cui non mancano i tipi divertenti. Uno esclama: «chi dubita ancora che il giglio non sia il giglio di Francia?» mentre un bravo erudito presenta serio serio agli «Annali di critica scientifica» una sua relazione: che il paese al di là del fiume è il paese degli ideali, il giglio l'idea, il serpente l'erudizione, l'uomo colla lampada l'indagine critica, i fuochi fatui l'arguzia, il gigante le ombre della follia e della superstizione...

Vien fatto di pensare a quel tale di cui in «Poesia e verità» Goethe narra di aver ricevuto a Francoforte una visita, perchè a quello premeva di precisare che Goetz von Berlichingen non era storicamente cognato di Franz von Sickingen, e che quindi l'autore del Goetz aveva peccato contro la storia: «Ringraziai il meglio che potei per questo ammaestramento, e solo mi rammaricai che ad un tal male non ci fosse più rimedio. Anche lui ne mostrò grande rammarico e ne prese occasione per consigliarmi di studiare la storia....»

Ma i romantici hanno anche i loro nemici: «Protestiamo!» dice Karl Grün. Questa fiaba è roba da Arnim o da Brentano; Goethe non ci ha abituati così: e se anche vien da lui, non ci piace: noi vogliamo contenute chiare e forma chiara.

Ma fa bene per noi! dicono i massoni: il processo di purificazione e rinnovellamento che era nell'aria al tempo della rivoluzione è il centro di questa fantasia, in cui ogni elemento ha insieme un significato particolare ed uno generale, e di cui la fine significa chiaramente la vittoria della cultura sulla rozza natura e la stupida materia.

Dice uno: il ponte! Ma è la borghesia illuminata e capace, messa al mondo dalla rivoluzione! Dice un altro: neanche l'ombra di un elemento politico! il serpente non è che il sacrificio per il bene comune... E un altro: altro che! è tutta politica! Solo che la rivoluzione francese non ci ha niente a che vedere: fior di roba tedesca: il genio della nazione tedesca, la letteratura illuministica, la letteratura popolare (chi sa perchè, Herder ha delle affinità col serpente e il cagnolino col romanticismo): «oh, venga presto il giorno in cui le ombre che continuano a recar tanto danno e tanta confusione nella nostra vita politica facciano la fine del gigante!».

Ed eccoci alle interpretazioni «secolo ventesimo»: le nozze dell'ideale e della forma, il tempio classico, il genio della poesia..... Ma ahimè! o nel 1902 il gigante non è la Francia e la vecchia... Cristiane Vulpius!

Una donna scopre che la fiaba significa la sintesi *poetico-filosofica* dell'età dei grandi movimenti nazionali, si conchiude col sogno poetico dell'età messianica di un rinnovamento generale e profondo dell'umanità. Ma poi disgraziatamente la stessa donna questo po' po' di sogno messianico lo appioppa al solito «ottimismo di arrivato», che oggi non è forse più tanto ultima nuova attribuire a Goethe, ma era frase fatta e scolastica fino a poco tempo fa.

O l'intelletto, la fantasia, l'attività pratica sarebbero nella loro successiva gradazione nella loro vicenda di lotta e di armonia rappresentati nella «fiaba». O addirittura la filosofia Kantiana così come la poteva comprendere Goethe: Schiller e Kant non avrebbero potuto colmare la voragine fra idea e realtà come fa l'artista che, in questo, è contrapposto a loro - pensatori. - Che la fiaba è massonica lo sappiamo; che sia teosofica pare ci tenga Rudolf Steiner (a proposito del quale è notevole il lamento della sua prima moglie con un'amica: «Dio mio! Sapessi com'è difficile cucinare secondo le regole della teosofia!». Che sia bella il Brandes dice di no: «non è compito dell'arte creare delle allegorie complicate ed incomprensibili», il Gundolf dice di sì: arte, oziosa arte (i tedeschi non hanno la nostra bella espressione dell'arte per l'arte) qui nella «fiaba» come nelle «Profezie di Bakis» «per puro gusto del mistero evidente», a rammentare che c'è anche un senso illogico, inutile, irresponsabile, una realtà sciolta dalla gravezza della vita e della terra...

E' questo che mi pare si possa meglio accettare come conclusione, mentre a chiave della significazione della «fiaba» si possono bene additare le parole che vi pronunzia il vecchio dalla lampada: «un individuo isolato non serve, bensì chi si unisce in lega con molti nel momento giusto».

La favola di amore e psiche, la leggenda del Barbarossa, il mito cristiano della Resurrezione sono stati tirati in ballo spesso molto solennemente a proposito di questa «fiaba», che per Goethe in realtà ha una funzione, diciamo così, trascendentale: di «sboccare nell'infinito», ed una... immanente: di «suscitare la curiosità»: quindi, nessun'altra funzione che non sia di fiaba: «Più di venti personaggi impegnati nella fiaba! — «Bè, e cosa fanno?» Fanno la fiaba, mio caro».

Per le altre due fiabe goethiane le cose vanno molto più lisce e il contenuto di esse può prestarsi ad un riassunto: allegoriche poi non sono, e, se simbolo ci deve essere, il simbolo è chiaro.

La freschezza della Nuova Melusina è tale, che davvero può incantare un circolo di giovani ascoltatrici. Melusina! La sirena che guai a scoprire che era sirena? No: Melusina, la principessina piccina piccina che però per conquistarsi l'uomo assumeva la grandezza normale, solo ogni tanto spariva, e a volerle tener dietro, si scopriva la sua piccolezza anzi si diventava così piccini come lei....

Più complicato e fantastico e meno primaverile il novello Paride: un bimbo, Goethe stesso anzi, che entra in un giardino incantato, è chiamato a scegliere fra tre frutti magici, da cui poi escono delle meravigliose sonatrici lillipuziane — forse la bellezza, la grazia, il capriccio —, passa guidato da un vecchio misterioso e vestito di fantastica armatura, sopra un ponte incantato tutto fatto di tante lance d'oro che, se c'è guerra, scattan su a formare una invincibile barriera armata, e solo per dominio del genio si ricompongono in armonia a ponte; e attraverso ad una serie di difficoltà, di meraviglie, e di correzioni si rende capace di una vita elevata ma difficile e pericolosa, lotta con un esercito di piccole amazzoni incantate e col potere magico conferitegli dal suo genio supera ogni pericolo e domina perfino il suo vecchio custode: e la natura si inchina davanti allo spirito.

Che Goethe prendesse piacere a questo narrazioni come ad un bel gioco, lo dice lui stesso ed è chiaro: tranne la nuova Melusina che è più unitaria ed armonica, si può scommettere che le altre han suscitato via via nel nascere un certo soddisfatto stupore nel poeta stesso: o non è forse lo stesso prender la mano della fantasia che dobbiamo notare in certe parti del Wilhelm Meister e nel secondo Faust? E appunto col secondo Faust mi pare grandissima l'affinità della «Fiaba».

Che se poi da queste fiabe che la fantasia di Goethe ha composte, si vuol tirare la teoria che egli, artista, non ha avuto bisogno di dedurre, ma solo di intuire o di rendere per intuizione, sentendo, ecco i tre componenti riuscire ad una, con il Meister del resto ed il Faust, e con la vita stessa di Goethe: fra tutto il molteplice e il vario che si muove nella vita della realtà concreta e nella vita del sogno, c'è un filo misterioso che porta attraverso meandri infiniti e con una sua legge segreta, irraggiungibile a logica umana, alla purificazione (semplificazione) ed all'armonia: per questo molto va esperimentato, a molto rinunciato, molto sofferto; per questo infinite volte ci si deve esser trovati di fronte ad un bivio, a scegliere con pronta intuizione, molto si deve avere errato e lottato e non avere inteso, forse morti si deve essere per risuscitare all'ideale; e uniti si deve essere e costanti ed umani per raggiungere l'equilibrio nell'azione che sola dà qualche diritto, che sola fa veder chiaro entro il limite dell'orizzonte umano, e per il resto dà buona fidanza. Serenamente, anzi lietamente: come ciascuna delle tre fiabe si chiude: tutto torna come prima meglio di prima anzi nella «fiaba» si ergono le costruzioni nuove: il ponte ed il tempio — pegni di avvenire. — E con grazia romantica, sentimentale, ironica quindi (che sarebbe falso non voler qui riconoscere e che, a voler ben guardare, è tutta pregna di melodrammatici tratti settecenteschi), quale è quella di tutte le deliziose figurette femminili: dalle piccole Muse del novello Paride a quel gioiello di Melusina, alla delicatissima principessina del giglio, tutte — con maggior grazia che le altre donne — un misto di bene e di male; come le altre donne.

Una cosa nel puro campo della fantasia Goethe non vuole: che essa elabori qualcosa di realmente accaduto; ma solo che appaghi l'innata voglia di favoleggiare e sia pure «accenno al passato e insieme al futuro, come speranza ed ammonimento».

Ora si è voluto riattaccar Goethe e Novalis stampando anzi insieme la «fiaba» con la «fiaba di Klingsor» nell'Ofterdingen; ma ognuno sente quanto siano lontane da Goethe le parole di Novalis: «poesia è la grande arte costruttiva della salute trascendentale. Il poeta è dunque il medico trascendentale»: Goethe medico! Goethe trascendentale! Dio guardi!

A noi più di tutto piace vedere le tre fiabe come sfogo di quel «sempre attivo impulso alla composizione poetica», che «sempre in funzione all'interno e all'esterno, costituisce il centro e la base dell'esistenza» di Goethe, come dice egli stesso nel chiaro e tutt'altro che trionfale autoritratto, di fin di secolo come la fiaba: «Poichè questo istinto non lascia tregua, per non consumare se stesso fino ad essere a corto di argomenti, egli deve rivolgersi all'esterno, e poichè esso non è istinto contemplativo ma solo pratico, egli a questo impulso verso l'esterno deve dar retta. Di qui ha origine tutto il suo vario erroneo tendere a cose che non sono per lui: all'arte figurativa, a cui non ha organi, alla vita attiva, a cui non ha adattabilità, alle scienze a cui non ha sufficiente costanza». E allora si scrivono fiabe; così come gli «emigrati» si raccontano storie: è un poco il «canta che ti passa», da cui si svolgerà poi da una parte la fantasia dei poemi, dall'altra la romantica collana dei Wanderjahre.

EMMA SOLA.

P. S. — La «Fiaba», del Goethe è stata tradotta dalla nostra egregia collaboratrice e pubblicata nelle nostre edizioni.

(1) GOETHES MÄRCHEN - Mit einer Einführung v. T. Friedrich. - Verlag Ph. Reclam jun. Leipzig.

H. LOISEAU - "L'évolution morale de Goethe" - Alcan Paris 1911.

O. WIRTH - "Esotérica Goethe, le serpent vert" - Aux édition du Monde nouveau 1922.

INDICE DEL BARETTI

Anni I-II-III-IV — 1924-25-26-27

Direttore responsabile PIERO ZANETTI
S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO